
Allgemeine
musikalische Zeitung





ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

EIN UND ZWANZIGSTER JAHRGANG

vom 6. Januar 1819 bis 29. December 1819.



Leipzig, bei Breitkopf und Härtel

INHALT

des

ein und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1819.

I. Theoretische Aufsätze.

II. Gedichte.

III. Nekrolog.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen

a) Schriften über Musik

b) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

b) Opern.

c) Concert.

d) Kammer.

α) Mehrstimmige Gesänge.

β) Lieder u. andere Gesänge für Eine Stimme.

E) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen.

b) Concerte u. and. Solo-Stücke, mit Orch. Begl.

d) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. **N°. 1.** 1819.

Zur Einleitung.

Wenn ich es so recht innig geniesse, wie der leeren Stille sich auf einmahl aus freyer Willkür, ein schöner Zug von Tönen entwindet, und als ein Opferrauch emporsteigt, sich in Lüften wiegt, und wieder still zur Erde herabsinkt: da entspriessen und drängen sich so viele neue, schöne Bilder in meinem Herzen, dass ich vor Wonne mich nicht zu lassen weiss. Bald kommt Musik mir vor, wie ein Vogel Phönix, der sich leicht und kühn zu eigener Freude erhebt, zu eignem Behagen stolzierend hinaufschwebt und Götter und Menschen durch seinen Flügelschlag erfreut. Bald dünkt es mich, Musik sey wie ein Kind, das todt im Grabe lag: ein röthlicher Sonnenstrahl vom Himmel entnimmt ihm die Seele sanft, und es geniesst, in himmlischen Aether versetzt, goldne Tropfen der Ewigkeit und umarmt die Urbilder der allerschönsten menschlichen Träume. Und bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unsers Lebens: eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht, die anhebt und versinkt, man weiss nicht, warum; eine kleine, fröhliche, grüne Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, die auf dem dunkeln, unergründlichen Ocean schwimmt. — — Wahrlich, es ist ein unschuldiges, rührendes Vergnügen, an Tönen, an reinen Tönen sich zu freuen! eine kindliche Freude! Wenn Andre sich mit unruhiger Geschäftigkeit betäuben, und von verwirrten Gedanken, wie von einem Heer fremder Nachtvögel und böser Insecten, umschwärmt, endlich ohnmächtig zu Boden fallen: o, so tauch' ich mein Haupt in den heiligen, kühlenden Quell der Töne unter, und die heilende Göttin flösst mir die Unschuld der Kindheit wieder ein, dass ich die Welt mit frischen Augen erblicke und in allgemeine, freudige Versöhnung zerfliesse. Wenn Andre über selbsterfundene Grillen zanken, oder ein verzweiflungsvolles Spiel des Witzes spielen, oder in der Einsamkeit missgestaltete Ideen brüten, die, wie die geharnischten Männer der Fabel, verzweiflungsvoll sich selber verzehren: o, so schliess' ich mein Auge zu vor all' dem Kriege der Welt, und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, wo wir alles Gekrächze der Menschen vergessen, wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monstroser Hieroglyphenschrift uns schwindlich macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird. — Und wie? werden hier Fragen uns beantwortet? werden Geheimnisse uns offenbart? Ach nein! aber statt aller Antwort und Offenbarung werden uns schöne Wolkengestalten gezeigt, deren Anblick uns beruhigt, wir wissen nicht, wie; mit kühner Sicherheit wandeln wir durch das unbekannte Land hindurch; wir begrüssen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüth bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechts sind, verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschaun von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind. Denn ist dem Menschen, als möcht' er sagen: Das ist's, was ich meyne! Nun hab' ich's gefunden! Nun bin ich heiter und froh! —

Wackenroder.

Nimmer werde der Feind, wie verunglimpft, ist er ein guter!
Nimmer werde gelobt, ist er ein schlechter, der Freund!

Voss.

Dem Andenken der Helene Harlass in München.

Schon in frühen Jahren verlor sie ihre Aeltern, und ward so dadurch einer freudenlosen Jugend und der Zufälligkeit des Schicksals hingegeben. Wenig von dem, was die Kinderjahre erheitert und unserem spätern Alter in der Erinnerung angenehm und werth bleibt, ward ihr zu Theil. Aber auch schon frühe war eine seltene schöne Stimme an ihr bemerkbar, welche jedoch nur von wenigen beachtet wurde, und ihr selbst keineswegs zu einem gemächlichern, fröhlichern Daseyn verhalf. Sie hatte die Noten kennen lernen, auch etwas von den ersten Anfängen der Singkunst begriffen, als sie in das hiesige Kloster der Elisabethinerinnen ging. Nicht lange vor der gänzlichen Auflösung dieses religiösen Aufenthalts hörten einige Kunstfreunde in dem Chorgesange ihre herrliche Stimme, auch hatte sie nicht Profess abgelegt, sie verliess den Orden, und fand nun durch einige Gönner Unterstützung und Unterricht in dem Hause des Hrn Lasser, eines wackern Mannes, der als Tenorist an hiesiger Kapelle angestellt, und durch ein gutgeschriebenes Werk über die Singkunst bekannt war, welches sich damals in den Händen vieler Kunstfreunde befand. Eine schöne Stimme, eine ächte, freylich nicht durch italienische Meister gebildete Methode erwarben ihm die Achtung aller, die ihn kannten. Unter seiner Leitung machte die junge Sängerin, die sich nun bald öffentlich zeigen sollte, schnelle Fortschritte, und betrat auch noch einige Zeit, mit Dem. Lauchee, in *Maria von Montalban*, wenn wir nicht irren, zum erstenmal die Bühne. In jener Zeit nahm man es mit den Anforderungen an junge Künstler noch nicht so streng, als es itzt häufig geschieht, wo der fähigen Subjecte, welche sich auf die schwierige Laufbahn der theatralischen Kunst wagen, immer weniger werden, und es sah man über manche ihrer Unvollkommenheiten hinweg. Man ermunterte die Sängerin, und hatte Nachsicht mit der Schauspielerin. So blieb sie einige Jahre Mitglied der hiesigen Bühne, ward Hof- und Kapellsängerin mit ansehnlichem Gehalt, und gleich als wollte ein günstiger Geschick sie für manche Widerwärtigkeiten ihrer Jugendjahre entschädigen, fiel ihr das Loos, sich auf eine Weise zu verheyrathen, wie die Welt sie nur glücklich nennen konnte, indem ihr nun Ansehen, Bequemlichkeit und ein reichlicher Auskommen zu Theil ward, wie es der Verständige nur wünschen kann.

Doch — und es ist dies keine seltene Erfahrung — fällt es oft denjenigen, dem eine angenehme Lebensweise endlich zur Gewohnheit geworden, schwerer, sich in eine ihm fremde Gemächlichkeit zu finden, als ein altes Ungemach, das er kaum mehr fühlte, weil er einen bessern Zustand nicht kannte oder zu wünschen nicht mehr getraute, zu ertragen. Auch hat wol das öffentliche, von rauschendem Beyfall begleitete, Künstlerleben seine Reize, die Bühne, so lange die Tage des Ruhmes dauern, ihren Zauber — und wer vermag alle Bizarrerien unsers Wesens zu entwickeln? Kurz, Mad. Harlass betrat nach ungefähr 5 Jahren als Prima Donna, wieder die von ihr verlassene Bühne, welches bey einem stehenden Theater, an welchem mehrere Sängerinnen von gleichem Range, nach Verschiedenheit ihrer Individualität, als erste galten, manche heimliche Unzufriedenheit erregen musste. Der Typus war somit gegeben, die Sängerin mit der schönsten Stimme und die der Rouladen am mächtigsten war, ward als die erste; Spiel, Empfindung, Declamation — denn das Recitativ war noch verbannt — als untergeordnet erklärt. Die Glanzperiode unserer Künstlerin war gekommen, auch hatte sie sich eine Manier angewöhnt, worüber freylich manches ältere bewährte Künstler seine Bedenklichkeit äusserte, die aber ein Publicum, das alles Neue mit Enthusiasmus auffasst und das Vorangegangene so gerne vergisst, — um so mehr blenden und für sich gewinnen musste, als wirklich eine in ihrer Art wie überirdische Stimme, der Glanz der Rouladen, und eine Höhe ohne Gleichen, so viele andere Mängel an ihr vergessen machten. So sang sie nun während eines Zeitraumes von acht oder neun Jahren in allen Opern, worin sich eine ausgezeichnete weibliche Rolle fand, von Constanza in der *Entführung*, bis zur Julie in der *Vestalin*, *Sargines* und *Sofonisbe*. Mehre ernste Opern schrieb für sie Hr. v. Poissl, *Ottaviano*, *Athalia*, die *Olimpiade* und *Nitetis*. Mad. Harlass ging nun auch auf Reisen und besuchte zuerst Wien, wo sie eine sehr ehrenvolle Aufnahme fand, und für das

Carneval von 1815–16 Venedig, wo ihr jedoch das Glück den Rücken zuwandte, und wo sie auch das Bittere des Theaterlebens zu fühlen anfing. In diesem Lande, auf dessen lyrischer Bühne Stimme und Singfertigkeit nur untergeordnet sind, wird es, selbst bey grosser Einsicht in die ächte Singweise, bey hinlänglicher Erfahrung in der Sprache, selbst bey aller Umsicht, dem Ultramontaner noch schwer, den Beyfall zu fesseln, besonders denen, welche sich die wirkliche oder vermeintliche Meisterschaft merken lassen, und es nicht vielmehr sogleich auf Nachsicht anzulegen verstehen. Mad. Harlas hatte nie Gelegenheit gehabt, sich die italienische Sprache hinreichend anzueignen, welcher Umstand allein ihr genug Hindernisse herbeyführte, wenn auch nicht eine gegen die damalige Impresa feindlich gestimmte, in Gondeln und Cabinetten mächtig entgegen wirkende Partey selbst dem inländischen ausgezeichneten Kunsttalente einen glücklichen Erfolg höchst unsicher gemacht hätte.

Fornelli schrieb die erstere, *Generali* die zweyte Oper. In letzterm besonders war es offenbar, selbst von dem Componisten darauf angelegt, die Sängerin in Schatten zu stellen. Verdrusslich, vielleicht auch etwas kränklich, kam sie zurück. Kurz darauf begann auch die herbeygerufene italienische Operngesellschaft ihre Versuche, welche bald über alle Erwartung glücklich ausfielen. Wer erklärt die Seltsamkeiten unserer Bühne, wer jene unsers Geschmackes? Grosse, mit aller Würde aufgeführte, von Bertinotti, Marianne Sessi, Häser und Benzai vorgetragene Opern wurden immer nur mit wenigem Antheil des zahlreichen Publicums aufgenommen, und eine Gesellschaft, die sich uns erst zusammengewöhnte, verdunkelt mit ihrem *Tancred* und ihrer Opera buffa alles; nun sah hier immer weniger bekannt die deutsche Oper zu thun, immer mehr wurde sie verlassen; übertriebene Urtheile sprachen sich aus. Doch so oft unsere Künstlerin bey einem Concerte oder irgend einer andern Gelegenheit erschien, ward ihr anerkanntes grosses Verdienst, wie immer, laut gewürdiget, und während der sechsmonatlichen Abwesenheit der italienischen Gesellschaft trat sie als Sofonisbe, Bejodere, in den *Bachanten* von Generali, in ihrer vorigen Grösse auf. Um diese Zeit schrieb Hr. Meyer-Beer für sie *Tevlinde*, einen seltsamen monodramatischen Gesang mit Chören und mit einem clarinetspielenden Schäfer, der nie sichtbar wurde. Die Sache wollte nicht recht gelingen; auch hatte der Componist damals seine scharfen Ecken wol noch nicht gänzlich abgerundet. Eben so wenig that Hrn. v. Poissls *Nitelli* die gewünschte Wirkung. Es ist in der That zu bedauern, dass viele unserer Componisten den Effect da suchen, wo er nicht zu finden ist. In welch höherm Glanz hätte unsere Künstlerin können gestellt werden, und was würde man in Italien nicht noch aus ihr herangebildet haben, wäre sie in frühern Jahren dahin gekommen! Aber es ist wol in dieser Sache vielleicht, und leider! auf längere Zeit um uns geschehen! Schiefe Ansichten, keine musikalischen Dichter, keine Sing- oder Compositionsschule, alles nur Empirik, und dabey doch so grosse Prätensionen! Im letzten Sommer ging Mad. Harlas nach Berlin, wo sie zwey Concerte gab.

Eine neue Kunstepoche unserer Oper sollte nun beginnen. Das neue Theatergebäude, über dessen Grösse und Herrlichkeit so viele öffentliche Blätter gesprochen haben, wurde den ersten October eröffnet. Sie sang in dem Prolog, den Hr. Director Fränzel in Musik gesetzt hatte, mit aller an ihr gewohnten Kraft und Schönheit. Am folgenden Tage überfiel sie ein nervöses Fieber, ein bösartiger Friesel zeigte sich. Der achte Tag ihrer Krankheit war der letzte ihres Lebens.

Ein allgemeines herzliches Bedauern folgte ihr zum Grabe, und lange wird ihr Andenken uns werth bleiben. Sie lebte nicht in Verhältnissen und Zeitumständen, in welchen ihre herrlichen, seltenen Kunstanlagen *alle* hätten können entwickelt und zur Reife gebracht werden. Doch auch auf der Stufe, die sie erreicht hatte, gebührt ihr ein Platz unter den ersten Sängerinnen Deutschlands, den ihr auch die allgemeine Stimme zuerkannte.

Mannigfach waren die Schicksale ihres Lebens, aber wo sie auch irren mochte, eine unerschöpfliche Herzensgüte war an ihr nicht zu verkennen. Sie hat nur ein Alter von 36–37 Jahren erreicht, doch wird sie als Künstlerin noch lange unter uns in ehrenvoller Erinnerung bleiben und immer werden jene, die es gerechte Ursache haben, ihren Verlust zu bedauern, das Loos der Menschheit beklagen, welches den Besten oft nur ein kurzes Ziel setzt.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats November.

Hoftheater. Am Namensfeste Sr. Maj. des Kaisers wurde Mozarts *Zauberflöte*, und zwar, was die Ausstattung betrifft, mit einem scheinwürdigen Pomp aufgeführt. Nicht so befriedigte die Darstellungsweise, hier, wo man bey allen zu Gebote stehenden Mitteln das Höchste zu fordern berechtigt ist; und hierin gebührt in manchen einzelnen Theilen sowol, als im Totaleffect der Vorzug dem Theater an der Wien. Eine wiederholte Erscheinung, ein Ideal von Schönheit, Unschuld und Grazie war Dem. Wranitzky als Pamina; ihr gefühlvoller Gesang kam vom Herzen, und drang zu allen Herzen. Hr. Forti gab einen Papageno, dieses gutmüthige, anspruchslose Naturkind, mit zu wenig Humor; im Duett: *Bey Männern* — theilten wol beyde des Zuckerwerks zu viel aus: dennoch gab es Leckermäuler, die sich mit dem einmaligen Genusse nicht begnügten; für diese musste dieselbe Frucht wiederholt aufgeschüsselt werden. Hr. Siebert sang — den Sarastro wie ein welscher Sopranist seine Heroen, von Mozarts Geist, von jenem Ernst, Würde, Haltung, Frömmigkeit, Wohlwollen, Andacht, womit dieser Charakter so meisterhaft und wahr gezeichnet ist, fand sich nicht die allergeringste Spur mehr; dem Sänger wurde nach der Arie: In diesen heiligen Hallen die Ehre des Hervorrufens zu Theil, denn er variirte selbe in der That mit einer bewundernswerthen Geläufigkeit; dafür ging aber das herrliche Accompagnement ganz verloren, denn dieses musste durchaus sotto voce gehalten werden, um ein zartes Gehör nicht allzusehr mit unregulären Durchgängen, und unharmonischen Querständen zu beleidigen. Hr. Miller (Tamino) verunglückte ganz, Mad. Campi, erst eingetroffen von ihrer Kunstreise, war gleichfalls nicht jene Königin der Nacht, die sie uns sonst gab, und manche sahn di bravura wollten nicht recht gelingen. Der drey Damen Stimmen egalisirten sich nicht genug, und was wir von den Genien hörten, war eben nicht lobenswerth. Chöre und Orchester liessen nichts zu wünschen übrig, nur durfte das Zeitmaass der Ouverture gar zu schnell seyn, denn dabey muss die Deutlichkeit der Schnellen in den Blasinstrumenten nothwendig verloren gehen —

Im *Theater an der Wien* giebt man seit dem 22sten ununterbrochen *siebenzehnmal* hintereinander fort das aus dem Franz. von Castelli übersetzte biblische Drama: *Die Maccabäer*, unter dem von der Censurstelle abgeänderten Titel: *Salomonea und ihre Söhne*, mit Musik vom Kapellm. von Seyfried. Schon dadurch, dass den Tag zuvor wegen der erforderlichen Zubereitungen und einer vollständigen Generalprobe die Bühne ganz verschlossen blieb, wurde die Neugierde nicht wenig gespannt, aber auch befriedigt, wo nicht übertroffen durch ein wirklich sehenswerthes Ensemble, einen splendiden Aufwand an Verzierungen, Comparserie und Decorationen, der sich jedoch durch den zahlreichen Zuspruch genügend rentirt. Zu den überraschenden, vielleicht noch nie gesehenen Momenten gehören: Salomonens Vision beym Schlusse des ersten Actes, indem ihr nach dem prophetischen Erscheinen ihres Mannes, des Hohenpriesters Eleazars, ein Blick in die Zukunft, auf den Lohn jenseits vergönnt wird; ferner: die Heerschau im zweyten Act, wobey die syrischen Krieger vor ihrem König Antiochus einen künstlich verschlungenen, balletmässig gesetzten Gruppenmarsch ausführen; endlich das Finale, Jerusalem mit Sturm erobert und eingeäschert, Salomonea auf den Scheiterhaufen von den Flammen verzehrt, und nun plötzlich ein Aufruhr der Natur, alle Elemente im Kampf, durch einen Blitzstrahl unter Erdbeben zertrümmert die im Siegestaumel auf den Ruinen triumphirend errichtete Bildsäule Jupiters, am Boden hingestreckt die vom Schrecken erstarrten Syrer, in diesem Momente eine überirdische, himmlische Klarheit, darin schwebend die Schatten der sieben gemordeten Brüder, im reinsten Lichte sich herabsenkend von Aethershöhen der Vater, zu ihm aufschwingend aus den Gluthen die entseelte, verklärte Hülle der Maccabäer Mutter sich zu dem Gatten, der ihr eingeblittenen Dulderin die Strahlenkrone der Unsterblichkeit aufsetzt, dabey unsichtbare Engelstimmen in Wechselchören mit den, Gottes Allmacht preisenden Hebräern, — alles dies vereinbart, und durch den Contrast erhöht, giebt ein Tableau, welches in der Darstellung selbst die kühnsten Bilder der feurigsten Imagination überflügelt. — Dass unser Componist im ernsten Style, der ihm vorzugsweise zuzusagen scheint, etwas tüchtiges zu leisten im Stande sey, hat er öftere schon bewiesen; er ist auch hier in der That nicht rückwärts gegangen, sondern

vielmehr mit festem männlichen Wollen auf dem sich gebahnten Pfad fortgeschritten. Weit entfernt vom alltäglichen Klingklang liegt hier durchgehends ein reiflich überdachter, gediegener, durch Erfahrung geläuterter, wohlgeordneter Plan zum Grunde. Die melodramatisch begleiteten Scenen sind so wahr und richtig aufgefasst und durchgeführt, dass der Inhalt derselben durch die Macht der Töne selbst einem Blinden versinnlicht werden müsste. Ein hoher Werth liegt in der Charakteristik der beyden Völker, eine Eigenheit, welche sich sogar bis auf die Wahl der Tonarten erstreckt; denn dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht entgehen, dass da, wo die frommen Hebräer handeln, die weichen B Tonarten vorherrschen, indess bey den wilden, kampflustigen Syrern alle Melodien in den Regionen der scharfen Kreuz-Stufenleitern liegen; ja, selbst in der Ouverture scheint darauf schon mit Bedacht Rücksicht genommen worden zu seyn, denn obgleich sie in C dur steht, und auf ein kräftiges, energisches, mit grosser Siegfeier und Übermacht ausgearbeitetes Thema gebaut ist, so wendet sich dennoch in jedem Abschnitt der Satz mit einem wehmüthig klagenden, canonisch eingelegten Motiv nach E moll und A moll, und jedesmal fällt auf eine wahrhaft überraschend-imponirende Weise das volle Orchester mit einer hoch aufjauchzenden Periode im hehren E dur und A dur ein, wobey eine dritte in E gestimmte Pauke auf das wirksamste benutzt ist, bis endlich, gegen den Schluss hin, bey dem in gedrängterem Zeitmaass wieder eintretenden Hauptgedanken, unter einer mit unerwarteten Irgängen glänzend ausgestatteten Cadenz, alles nochmals ins reine C dur sich auflöst. Die sich anschliessende Introduction ist ein grosser Chor in F moll von fernem Schlachtgetöse, Kampfgewirre, und Trompetengeschmetter begleitet, die Angst des hebräischen Volkes über das Schicksal ihrer auf den Wällen Zions streitenden Brüder schildernd; herrlich sind einzelne Momente aufgefasst, und in dem Schlusse, wo bey den Worten: „*Sey nicht strenge im Gericht, Herr o Herr! verlass uns nicht!*“ die harte Tonart wechselt, spricht sich die innigste, demüthigste Ergebung in den Willen des Allmächtigen aus; aber eine Hauptzierde des ganzen Werkes ist ganz unbezweifelt der in Wechselgesänge vertheilte Opferchor: *Wogen kannst du dämmen* (C dur), angestimmt von Tenor und Bässen, fortgeführt von dem concertirenden Sopran und Alt, endlich alle sich vereinigend zum Lob des Schöpfers. In dem Augenblicke, als die Rauchfässer der Leviten Opferdüfte gegen den Himmel strömen, wirft sich die andächtige Menge im Staub darnieder, und im vollen unisono ertönt ein feyerlicher Choral, welchen das Orchester mit vollen Accorden in seltsam modulirenden Harmoniefolgen begleitet, und der die tiefste Rührung hervorbringt. Salomonens darauf folgender Monolog wird durch die so verständig eingeschalteten Zwischensätze unendlich gehoben, und somit recht unheimlich und ahnungsvoll die Erscheinung des Schatten Eleazars vorbereitet, der, mit Nebelhüllen umhüllt, im eintönigen, schauerlichen F moll die schreckliche Prophezeihung, wie aus Grabestiefen, heraustönen lässt. Den lieblichsten Contrast bildet der bey seinem Verschwinden einfallende unsichtbare Engelschor: *Dulde arme Mutter* (As dur) während der oben angeführten Vision; dies sind wirklich himmlische Klänge, die in zarter Einfalt Balsam in das zerfleischte Mutterherz träufeln, und die stark herausgehobene Stelle: *Jenseits strahlt ein Licht* erweckt eine wahre Sehnsucht nach dem unbekannten Friedensort. — Mit dem zweyten Act sehen wir uns in eine neue Welt versetzt. Hier im syrischen Feldlager feyert eine zügellose, beutelüsterne Soldateska mit einem wildfrohlockenden Jubelchor (H dur) den erfochtenen Sieg; unter einem grandiosen Marsch in derselben Tonart erscheint König Antiochus und wird enthusiastisch von seinem Heere mit einem Lebehoch begrüsst. Sehr lobens- und nachahmungswerth ist die Verfahrungsweise des Compositeurs, der alles, was vom ganzen Volke zusammen gesprochen werden soll, jederzeit in Musik gesetzt hat, wodurch nicht nur das oft unrichtig eintreffende, und daher störende Zerstückeln ähnlicher Ensemble-Stellen glücklich vermieden, sondern auch der Totaleffect ganz ungemein gesteigert wird. Zu der gleichfalls schon berührten Heerschau ist eine höchst originelle Marschmelodie gesetzt (A dur ⅔ All° con brio), die sich in stets ähnlichen Rythmen wie ein perpetuum mobile fortbewegt und immer durch frappante Tonmutationen aufgefrischt wird. Für die Fasslichkeit dieses allgemein beliebten Tonstückes bürgt die Thatsache, dass hundert Soldaten diese mannigfaltigen Gruppirungen mit unverrückter Taktfertigkeit ausführen. Noch findet sich in diesem Acte ein

sehr feuerliches Terzett für Soprano, das mit einem Chore beschliesst (B dur), während welchem die bebräischen Jungfrauen des Tempels Hallen mit Lorbeerzweigen schmücken, um die Sieger zu empfangen. In der Scene des dritten Actes, wo der gefangene Mizael zum Abfall von seiner Religion bewogen werden soll, kommt einer der reizendsten Mädchenchöre vor, den man sich nur denken kann. Er ist in G dur $\frac{6}{8}$ geschrieben, und 2 obligate Flöten führen den Gesang; lockende Stimmen ertönen wechselweise von beyden Seiten: *„Folg uns zarter Jüngling"* — sechzehn Nymphen umgaukeln und umschlingen ihn mit Blumengewinden, knieen ihn an Jupiters Altar, schmelzende Accorde laden zum Genusse ein, alles athmet Verführung und hüllt in einen berauschenden Taumel. Der später eintretende Marsch (D dur), unter welchem der König, von seinem glänzenden Hofstaat umringt, den Thron besteigt, um das Urtheil an Mizael vollziehen zu lassen, gehört zu den ausgezeichneten Sätzen seiner Art; besonders effectuirt und in ihrer ganzen Kraft und Fülle sind hier sehr zweckmässig die Blechinstrumente angewendet. Im vierten Act ist in der Musik mit klassischer Wahrheit jener Moment aufgegriffen, als Judas gegen die gefangene Königstochter ausgewechselt wird, jedoch Salmonea den durch das Loos geretteten Mizael erwartet. Unausgesetzt schwirren die Violinen in leisen zötheiligen Figuren fort, während den Hoboen und Fagotts alternirend mit Flöten und Klarinetten einen edlen männlichen Gesang durchführen, in Salmoneens Brust alle Gefühle des Schmerzens und der Freude wechseln, das Volk neugierig herbeyströmt, die Tonfluth immer mächtiger anschwillt, endlich die syrischen Gesandten erscheinen, deren Reihen sich öffnen, Jedes in die weit geöffneten Arme seiner erstaunten Mutter stürzt, und alles wie mit einem Schrey der Ueberraschung mittelst einer Tongschlusses abbricht, oder vielmehr gewaltsam zerschneidet. Voll Majestät und Würde ist zuletzt der Finalchor. Vom Himmelszelte herab tönen, während Salmoneens Verklärung, einen Engelsstimmen, absingend ganz ohne Begleitung die Trostworte: *„Wird auch alles zum Raube, was auf Erden wohnt, ewig steht der Glaube und wird herrlich belohnt,"* welche dann der volle Chor des auserwählten Volkes aufnimmt, und somit in breiten, grossen Meeren, mit den interessantesten Nachahmungen und Modulationen, zu erhabenen Lobgesängen das treffliche Werk in der That recht herrlich beschliesst. Auch die Zwischenacte sind kunstsinnig ausgefüllt. Vom ersten zum zweyten Act spielt Hr. Clement ein angenehmes Cantabile auf der Violine in E dur; vom 2ten zum 3ten Hr. Linke ein leidenschaftliches Violoncell-Solo in G moll, und vor dem letzten Anfange, nachdem Mizael unter den Opferbeilen sein Leben ausgehaucht, Hr. Bayr ein düsteres Adagio auf der Panaulon-Flöte in H moll; die Uebergänge zu diesen Tonstücken sind jedesmal durch die Schlussstrophen motivirt, und stehen mit diesen in der genanntesten analogen Verbindung. Die Darstellung war in allen Theilen höchst gelungen, ja vollendet, und wurde mit ungetheiltem Beyfall gekrönt. —

Theater in der Leopoldstadt. Ein Mährchen nach Tiecks schöner Melusine bearbeitet: *Halb Fisch, halb Mensch*, mit Musik von W. Müller fiel durch. Die Parodie des vielbesprochenen Schlosses Paluzzi: *Die Schreckensnacht im Heustadl*, mit einigen Gesängen von Hrn. Roser, macht gute Casse. Eine neue Pantomime von Hrn. Hasenhut, mit Musik von verschiedenen Meistern, ist eine amusante, nicht unwillkommene Compilation. —

Concerte. Am 8ten im k. k. kleinen Redoutensaal Hr. Keller, welcher in einer Polonaise, einem Concertino für Flöte und Hoboe, wobey ihn Hr. Sellner unterstützte, endlich in einem Divertissement neue Lorbeern errang und sich abermals als einen ausgezeichnet verdienstvollen Künstler bewährte. Hrn. von Mosel's gediegene Ouverture der Oper *Salem*, so wie das von Hrn. Moscheles meisterhaft gespielte Riess'sche Pianoforte-Concert in Cis moll waren sehr angenehme Zugaben, nicht so eine von Mad. Bredenfeld gesungene Arie. — Am 10ten im Müller'schen Gebäude, Hr. Hubsch, er rechte durch ein halbes Dutzend verschollener, mit Musik und im Costume vorgetragener Arien das volle Dutzend seiner Zuhörer nach Möglichkeit zu ennuyiren: ein Pfiff, der ihm nie gut gelang, wofür ihn noch einige grossmüthigen Gönner in via gratiae et commiserationis durch eine freywillige Collecte als Entschädigung seiner physischen Anstrengung zu belohnen suchten. — Am 15ten im Kärnthnerthortheater für den Wohlthätigkeitsfond, worin sich Mad. Grünbaum in einer Arie von Nicolini, Hr.

Siebert in dem von ihm componirten Eckartshausen'schen Gedicht: *Der Morgen*, hören liess, Hr. Böhm das Rode'sche Violinconcert in E moll ungemein brav ausführte, so wie die Hrn Moscheles und Keller in eigenen Compositionen den genussreichen Abend verschönten, der nur durch die ziemlich mangelhafte Exsequirung der Beethovenschen Ouverturen aus *Prometheus* und *Egmont*, so wie einer ganz unerheblichen von Bochsa einigermassen gestört wurde. — Am 19ten im k. k. grossen Redoutensaale, Mad. Hyde Plumer. Sie sang mit einer gewaltsam erpressten Stimme, unter den sonderbarsten, meist lächerlichen Gesticulationen, ohne Geschmack, in einer wenigstens seit 3 Decennien veralteten Manier: 1. Arie aus *Giulio Sabino* von Sarti; 2. Polonoise aus *Lodoiska* von S. Mayr, 3. Scene aus *Pirro* von Zingarelli; 4. Selbst fabricirte Variationen (welche gedruckt um 3 Töne umfangsreicher seyn sollten, als jene der Mad. Catalani) über *Nel cor più non mi sento*. — Die gute Frau sollte den Nachsatz: *brillar la gioventù* beherzigen, und sich vom Kampfplatz zurückziehen, wo ihr nie mehr Rosen erblühen können. — Am 22ten im Müller'schen Saale, unser wackerer Klarinettist Friedlowsky, der ein treffliches Rondeau von Crusell, und liebliche Variationen von Riotte, wie immer, seelenvoll vortrug. Seine Tochter sang die ihr von Mad. Catalani verehrte Arie: *Gratias agimus tibi* ausgezeichnet schön, und sein Sohn zeigte in Rode'schen Variationen bemerkbare Fortschritte auf der Kunstlaufbahn.

Kirchenmusik. In der Augustiner-Hofpfarrkirche hörten wir unlängst eine Messe von unserem Veteranen Salieri, worin durchaus ein reiner Gesang waltet, und vorzüglich das Credo sich durch eine eigenthümliche Structur auszeichnet. Das Cäcilienfest wurde daselbst mit Seyfrieds schöner Messe in A gefeyert; die Aufführung war eben in dem Grade ruhmenswerth, als der Antheil, den die ersten Kunstkenner unserer Kaiserstadt der trefflichen Composition zollten. —

Pariser musikalisches Allerley vom Monate November, 1818.

Es war vorauszusehen, dass Hr. Boyeldieu, der Sr. Majestät dem Könige von Frankreich die Partitur seines *rothen Käppchens* überreicht hatte, es dabey nicht bewenden lassen würde: er hat sie auch Sr. Majestät dem Könige von Preussen übersandt und dafür von diesem Monarchen ein eigenhändiges Schreiben erhalten. Ueber den Inhalt dieses Schreibens, das keine Sylbe enthält, welche auf ein Urtheil des besagten Werks hindeuten könnte, in welchem füglich weder von einem Meister-, noch von einem vortrefflichen, nicht einmal von einem geschätzten oder auch nur beliebten Werke die Rede ist, welches überhaupt nur als ein Empfangschein angesehen werden muss, möchte sich Hr. Boyeldieu durch die, den Brief begleitende, reich mit Diamanten besetzte Dose leicht zufrieden stellen. *Die rothe Käppchen* dürfte nun, wie es das königl. Schreiben verspricht, in Berlin aufgeführt werden. Wird die Musik daselbst gefallen, wird sie nicht gefallen? Das ist die Frage! Ich glaube, dreist und ohne Zögern darauf antworten zu dürfen: Nein, sie wird nicht gefallen, ob mir gleich recht wohl bekannt ist, dass in Berlin von jeher die witzig-rhetorische musikalische Bildung über die poetisch-romantische den Sieg davon getragen hat. Hätte es sonst einem dortigen bekannten Orchester-Anführer gelingen können, die Gluck'schen Werke auf Kosten der Mozart'schen zu begünstigen und vorzugsweise zur Aufführung zu bringen? Aber welches auch immer das Schicksal des *rothen Käppchens* in Berlin seyn möchte, in Wien dürfte ihre Musik desselben nicht bis zum Ende angehört werden, dies prophezeihe ich hiermit Angesichts von ganz Deutschland.

— *La Fenêtre secrete*, ou *une Soirée à Madrid* ist auf dem Theater Feydeau gegeben und hat gefallen. Die Musik ist von einem Zöglinge des Conservatoriums, Namens Batton, der, wie ich bereits in meinem letzten Berichte gemeldet habe, den diesjährigen grossen Musikpreis erhalten hat und nun im Begriffe steht, nach Rom zu reisen, um daselbst auf Kosten der Regierung drey Jahre zu studieren. In der Composition der besagten Oper finden sich offenbare Spuren von melodischem Talente, die ganze Ausführung dagegen ist dennoch in der bekannten abgerissenen, zerstückelten und zerbröckelten Manier ausgefallen: es bleibt keine Spur eines wohlthätigen Eindrucks zurück. Eine Art Polonoise für den Tenor und eine Romanze für das Kammermädchen zeigen von jugendlicher, lebendiger musikalischer Empfänglichkeit.

Vielleicht nimmt das Talent dieses jungen Mannes jetzt, da er einen, von dem vorigen verschiedenen Weg betreten wird, ebenfalls eine andere Richtung. Der Text, obgleich demselben eine höchst verbrauchte Intrigue (ein Mann verliebt sich in seine eigene Frau) zum Grunde liegt, ist dennoch mit vielen dramatischen Effecte behandelt und unstreitig eine der gelungensten Arbeiten, die seit langer Zeit auf dem Theater Feydeau gegeben worden sind. Dieses Stück müsste, von einem deutschen Componisten gesetzt (etwa von H. Berey,) in Deutschland viele Wirkung hervorbringen. Dabey stände aber dem Bearbeiter anzuempfehlen, mehre dramatische Situationen, die im französ. Stücke blos gesprochen werden, weil er bey den Franzosen in allen Dingen rasch zugehen muss, für die Musik zu benutzen. Wie ich diese Bemerkung verstehe, soll mit ein paar Beyspielen dargethan werden. Man nehme die beyden Scenen aus *Figaro's Hochzeit*, die Armstuhl- und die Cabinet-Scene: diese Situationen würde kein Franzose in Musik gesetzt haben, aus Furcht, der rasche Gang (nämlich der materielle) möchte dadurch gestört werden. Welcher Deutsche aber, wenn auch nur mit ganz geringem musikalischen Sensorium begabt, möchte diese beyden Musikstücke aus der herrlichen Oper hinweg wünschen?

— Die grosse Oper ist nicht so glücklich, wie das Theater Feydeau gewesen. *Les Jeux Floraux* sind, sowol was Text, als was Musik anbetrifft, das schwächste, unbedeutendste und farbenloseste Product, welches seit langer Zeit sich auf dem grossen Operntheater gezeigt hat. Mit diesem Urtheile kann ich diesmal um so unverhohlener hervortreten, als ich über diese Composition mit dem ganzen hiesigen Publicum u. allen hiesigen Journalisten glücklicherweise einerley Meynung bin. Was den Text anbetrifft, so wird das vom Hrn. Bouilly in der Länge und Breite höchst sentimental ausgesponnene, und mit etwas unglücklicher Liebe versehene Blumen- und Kriegswesen am Ende ganz unausstehlich fade. Der Musik von Hrn. Aimon (nicht Amon, wie ich in meinem vorigen Briefe geschrieben) kann man freylich den Vorwurf der rhetorischen Vorstandsentwickelung nicht machen; sie ist dagegen aber so flach und so gänzlich ohne Farbe, dass sie sich nur bey gar nichts anhören lässt. Diese Oper wurde wie auf dem grossen Operntheater eine wahre Schönheit an, nach Ende der ersten Vorstellung ausgepfiffen, ist aber seitdem gekürzt u. wird sich nun wahrscheinlich, vom scenischen Pompe und den glänzenden Ballets unterstützt, ein halbes Dutzend mal über die Bühne schleppen, dann aber, wie so viele andere ihrer älteren Schwestern, in das ewige Vergessenheit begraben werden. Die Administration hat nur eine einzige neue Decoration machen lassen.

— Ich habe nun auch, und zwar sehr unverhofterweise, in diesen Tagen Gelegenheit gehabt, das so viel besprochene Requiem von Cherubini zu hören. Die kön. Kapelle, in Vereinigung mit fast allen Musikern der grossen Theater, hat dasselbe am Jahrestage der Begräbnissfeyer Mehul's in der hiesigen Kirche des Petits-Pères aufgeführt. Wenn Mozart in allen Gattungen musikal. Darstellungen Vorbild ja Urbild ist, nach welchem bey musikal. Beurtheilungen der Maassstab genommen werden muss: so ist es ganz natürlich, dass ein Kenner, der von einem Requiem reden will, und noch dazu von dem Requiem eines Cherubini, das Mozart'sche zum Vergleiche anführen wird. Worin dürfte die Verschiedenheit dieser beyden Compositionen bestehen? Während das Mozart'sche den ganzen Menschen, mit Leben und Tod, mit dieser und jener Welt, mit physischer Vernichtung und geistiger Unsterblichkeit in Anspruch nimmt, während man bey Anhörung desselben wünschen möchte, schon in die ewige Ruhe übergezogen zu seyn, um dies: *Ruhe will ich Dir geben*, mit Mozart'schen Tönen nachrufen zu lassen, während man bey dem genannten Requiem, alle dieses und noch eine ganze Welt anderer Gefühle fühlt: hört der Musikverständige das Cherubinische mit grosser contrapunctischer Genugthuung an, freut sich der künstlichen Fortarbeitungen, sucht den harmonischen Gängen der Componisten zu folgen, sie zu errathen, freut sich, wenn ihm das Unternehmen gelingt, wird unmuthig wenn, wie wol nicht selten geschieht, seine eigene Meynung über die Composition so schnurstracks entgegen läuft und was dergleichen theoretische Verstandes-Operationen mehr seyn mögen, verrichtet aber dann seine nichts die nichts, s. eine gewohnten Tagesarbeiten in derselben Gemüthsstimmung wie zuvor. So ist es mir mit dem Cherubinischen Requiem ergangen, und so scheint es dem ganzen übrigen dabey zugegen gewesenen Publicum ebenfalls ergangen zu seyn, denn nur zwey hiesige Journale haben der Aufführung desselben, aber ohne jegliches Urtheil, Erwähnung gethan; die übrigen sämmtlich davon geschwiegen.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. **N°. 2.** 1819.

Recension.

Harmonie. Erklärung dieser Idee in drey Büchern und Anwendung derselben in allen Beziehungen, von Martin Anton Gebhard, Pfarrer zu Steindorf (unfern Augsburg) und ehemaligem Benediktiner von Benediktbeurn. München, 1817, in Commission bey Joh. Falter und Sohn und bey H. Jos Lindner. (Pr. 5 Thlr.)

Erstes Buch: Harmonie in der Musik. Fünfzehn dialogische Vorlesungen über ein neues Central-Tongrad System, nebst einem Anhange über die musikalischen Schrift-Zeichen und Sprachkunde, wie auch musikalischen mathematischen Figuren und Notenbeyspielen. (Ohne die Vorrede, 580 m 4.)

I. Ton nennt der Verfasser alles Hörbare. Sein Schüler — der Vortrag ist als Gespräch zwischen Lehrer und Schüler eingekleidet — wendet zwar (S. 2) ein: dass alsdann auch das Brummen des Bären, das Bellen der Hunde, das Krachen, Zischen u. s. f. ein Ton seyn würde. Aber er hält diesen Einwand nicht für treffend und beruft sich, zu seiner Rechtfertigung, auf die sogenannte Janitscharenmusik, die grossen Theils aus blossem Getöse bestehe und dennoch Musik sey. — Das, worauf es bey einem Tonwerke hauptsächlich ankomme, sey Folgendes:

1) Reinheit jedes einzelnen Tones, (sogenannte absolute Reinheit nämlich, welche, nach S. 5 zu schliessen, hier gemeynt wird, und welche bekanntlich nicht darin besteht, dass ein Ton im Vergleich mit andern die rechte Höhe oder Tiefe hat — denn dies ist die sogenannte relative Reinheit — sondern darin, dass sich in denselben kein anderer, fremder Laut mit einmischt, wie dies z. B. bey den Tönen einer solchen Geigensaite geschieht, die eine unreine Saite genannt wird);

2) richtige Stellung eines jeden Tones gegen die mit ihm zugleich seyenden,

3) gegen den voraufgehenden und nachfolgenden, und

4) richtige Bewegung, welche durch Rhythmus oder Takt (als wenn beydes eins wäre) bewirkt wird.

(Diese vier Stücke reichen indessen nur hin für die Tonwerke der zweyten Ordnung, d. i. für diejenigen, welche blos durch Eindrücke auf das Gehör gefallen wollen; nicht aber für die Werke der ersten Ordnung, diejenigen nämlich, welche zugleich Offenbarungen der innern Welt seyn, die Veränderungen und Zustände des Gemüthes darstellen wollen. Denn für diese fehlt gerade die Hauptsache: dass sie nämlich *natürliche Ausdrücke* des Innern, was sie darstellen wollen, seyn müssen.)

Was Harmonie heisse, wird S. 5 blos beyläufig angegeben. Freylich hätte es, da dies gerade der Hauptbegriff ist, der allem zum Grunde liegen soll, durch eine eigene, ausführliche Erklärung auf das genaueste bestimmt werden sollen. Es heisst daselbst: „Alles, was mit sich selbst einstimmig (*harmonisch*) ist, das kann seyn, zu einer und zu einer jeden Zeit." Also ist *Harmonie*, nach dem Verfasser, nichts anderes, als Einstimmigkeit, Freyheit von Widerspruch. Wenn dies nach den angeführten Worten noch zweifelhaft seyn konnte, was aber keineswegs der Fall ist, so würde es aus dem Anhange des dritten Buches, wo der Verfasser auf den Begriff von Harmonie zurück kommt, mit mehrerm erhellen; obgleich daselbst, wie wir unten bemerken werden, der Ausdruck *Harmonie* auch noch in einer andern Bedeutung gebraucht wird. Der Verfasser gehört also zu denen, welche Erkenntnisse nicht bloss der Form, sondern auch dem Inhalte nach aus dem Gesetze des Widerspruches ableiten zu können

meynen. Er gehet dabey noch weiter, als irgend Jemand vor ihm gegangen ist. Denn er will sogar, was noch Keiner versucht hat, die Lehre von einer schönen Kunst, von der Tonkunst nämlich, auf einen Begriff von Harmonie bauen.

II. „Der reine Ton (S. 4) in allen seinen möglichen Graden" (d. i. Abstufungen der Höhe und Tiefe) „ist eine mathematische Grösse, und zwar eine *intensive*, d. i. unausgedehnte, gradhaltige, zeitliche Grösse." (Hierbey kommt es aber darauf an, was der Verfasser unter *Ton* eigentlich versteht. Meynt er das Objective des Tones, das ausser uns Seyende, d. i. die schwingenden Bewegungen, welche die Empfindung des Hörens verursachen? Oder meynt er diese Empfindung selbst, also das Subjective, das in uns Seyende? Das letztere muss man glauben, wenn man S. 5 liest: „Der reine Ton ist das *Resultat*, die Wirkung einer Art Bewegung, die man die zitternde oder schwingende Bewegung nennt." Das erstere muss man annehmen, wenn nach S. 7 die Töne „sich gleichsam im freyen Luftraume sammeln, vereinbaren, einander wechselweise Haltung geben, Haltung von einander nehmen." Soll nun aber von dem Tone in dieser objectiven Bedeutung die Rede seyn, so lässt sich keineswegs behaupten, dass er eine intensive, unausgedehnte Grösse sey. Denn die schwingenden Bewegungen, welche die Empfindung des Hörens verursachen, geschehen im Raume und haben mehr oder weniger Ausdehnung. Soll aber das Subjective des Tones, die Empfindung, gemeynt seyn, so verfehlt der Verfasser seine Hauptabsicht, den reinen Ton als das angemessenste und eigenthümlichste Sinnbild der Zeit darzustellen. Denn es ist schlechterdings kein Grund da, warum gerade die Empfindung des Hörens, und nicht eben so gut jede andere, ein Sinnbild der Zeit seyn sollte. Denn von jeder andern würde sich gerade eben so gut, wie von der Empfindung des Hörens sagen lassen: sie sey „eine mathematische Grösse, und zwar eine intensive, d. i. unausgedehnte, gradhaltige, zeitliche Grösse." Ja, von der innern Empfindung würde sich dies noch mit grösserem Rechte behaupten lassen, diese also noch mehr Anspruch darauf haben, als Sinnbild der Zeit betrachtet zu werden. — Der Verfasser scheint sich das gar nicht deutlich gemacht und nicht fest bestimmt zu haben, wovon er eigentlich reden wolle, ob von dem Objectiven oder dem Subjectiven des Tones? So wie er auch auf manche längst bekannte Dinge in der Tonwissenschaft nicht geachtet hat. Denn sonst würde er nicht z. B. behaupten (S. 5), dass sich die Schwingungszahl der Töne nicht bestimmen lasse. — Aus Tönen von verschiedener Höhe und Tiefe, oder, wie der Verfasser es nennt, aus den verschiedenen *Graden des reinen Tones* setzt die Tonkunst ihre Werke zusammen. Dabey hat sie sich (S. 4) „die reine, vollkommene, durchgängige Harmonie, die Uebereinstimmung des Einzelnen zu dem Mannigfaltigen, und alles Mannigfaltige zu einem vollendeten Ganzen, als höchsten Zweck vorgesetzt. Ob sie dem einen oder dem andern gefalle, ihn vergnüge, entzücke, oder nicht, daran liegt der musikalischen Harmonie eigentlich sehr wenig. Denn sie ist überzeugt, dass das Empfindungs- und Gefühl-Vermögen keine competente Richterstelle für sie seyn kann; sie will vielmehr verstanden, als nur blos empfunden werden." (Sehr richtig! Wenn Harmonie, dem Obigen zu folge, nichts anderes ist, als Einstimmigkeit, so kann nicht wesentlich dazu gehören, dass sie Wohlgefallen gewähre. Wenn aber auch, wie hier kaum gesetzt wird, ausserdem noch Zusammenstimmung zu einem Ganzen dazu erfodert wird, so kann dennoch ein Werk, worin vollkommen fehlerlose Harmonie ist, höchst langweilig und sehr weit davon entfernt seyn, Wohlgefallen zu gewähren. Aber man darf fragen: was will die Tonkunst, wenn sie nicht gefallen will? Wenigstens müsste sie dann Verzicht darauf leisten, eine *schöne* Kunst seyn zu wollen.)

III. Wie die Anzahl der Schwingungen verschiedener Töne sich *verhalte*, lässt sich bestimmen. Wenn z. B. zwey Töne um eine Octave von einander abstehen, so verhalten sich ihre Schwingungszahlen, wie 1 zu 2. (Woher aber der Verfasser das wisse? sagt er uns nicht, und aus seinem Lehrgebäude ist es auf keine Weise zu entnehmen.) Setzt man nun Töne (Tongrade), deren Schwingungszahlen in den Verhältnissen 1 : 2 : 4 stehen, wie z. B. C, c, $\overline{c}$; so bilden diese (S. 7) einen „*Tongrad-Umfang*, und einen Inhalt (?), äussere und innere Begrenzung, kurz, etwas Vollständiges in seiner Art." Dabey ist dann c der Centralton (Centraltongrad), C und $\overline{c}$ und seine Begrenzungen. Ein solches Verhältniss eines Centraltones (was jeder seyn kann) zu seiner Begrenzung, kurz also, das Verhältniss einer

Octave nennt der Verfasser (S. 9) *Comparisonans* und setzt hinzu: „*Unisonans*, *Unisonus* nennen wir den einzelnen, nur sich selbst gleichen Tongrad. Wenn mehre Stimmen zugleich nur einen und eben denselben Grad vernehmen lassen; so kann man sie *Aequisonans* nennen.“ (Solche unnöthige, fremde Kunstausdrücke bildet der Verfasser viele, welche der Freund der deutschen Sprache eben darum, weil sie unnöthig sind, verwerfen muss. Was aber die Hauptsache ist; so ist gar kein Grund angegeben, noch anzugeben möglich, warum gerade die Doppeloctave mit dem geometrischen Mittel, z. B. C, c, $\overline{c}$ einen Tongradumfang bilden soll, und nicht vielmehr, welches einfacher und natürlicher seyn würde, die einfache Octave mit dem harmonischen, oder geometrischen, oder arithmetischen Mittel, wie z. B. C, F, c, oder C, Fis, c, oder C, G, c? Denn, wenn man dem Verfasser auch einräumen wollte, dass zur Bestimmung eines Tongrades eine Begrenzung desselben nach unten und nach oben erfordert werde; so würde es doch auch hier, wenn das Mittel zwischen einer einfachen Octave, z. B. zwischen C und c, als Centralton betrachtet würde, diesem an einer solchen Begrenzung (durch C und c) nicht fehlen. Und von dem geometrischen Mittel gestehet der Verfasser selbst (im 2. Buche, S. 50): es sey „ein eben so richtiges Maass, wie der eigentlichste Centralton.“ Aber es kann auch jene Behauptung nicht angegeben werden, weil sie auf Widerspruch führt. Denn wenn zur Bestimmung des Tones c erforderlich wäre, dass er durch C und $\overline{c}$ begrenzt würde; so müssten doch auch C und $\overline{c}$ selbst erst begrenzt seyn. Denn eine unbegrenzte Grenze widerspricht offenbar sich selbst. Nun würde aber $\overline{c}$ durch c und $\overline{\overline{c}}$ begrenzt werden müssen; und würde also auf der einen Seite vorausgesetzt, dass c schon begrenzt sey, welches doch durch dasselbe erst begrenzt werden sollte, was also ungereimt ist, und auf der andern Seite würde dasselbe ein begrenztes $\overline{\overline{c}}$, dieses wieder ein begrenztes $\overline{\overline{\overline{c}}}$, und so fort ins Unendliche, voraussetzen; welches eben so ungereimt ist, als das Vorige).

IV. Hier giebt der Verfasser die Beschreibung und Erklärung seines sogenannten *musikalischen Globus*, welchen er auf einer beygefügten Zeichnung dargestellt hat, und durch welchen er seine Lehre vom reinen Tone anschaulich zu machen denkt. Ich will versuchen, soweit es ohne die Zeichnung verständlich ist, einen Begriff davon zu geben. — Durch die Axe einer Kugel werde ein Kreis gelegt und *Mittagskreis* genannt. Ein andrer grösster Kreis stehe auf der Axe senkrecht, ein dritter schief, wovon dieser die *Sonnenbahn*, jener den *Gleicher* vorstelle. Die eine Hälfte des Mittagskreises werde durch C, c, $\overline{c}$ bezeichnet, und zwar so, dass c in den Gleicher, C und $\overline{c}$ in die Pole fallen. Alsdann stellet der Halbkreis C c $\overline{c}$ einen *Tongradumfang* vor, c ist der *Centraltongrad*, C und $\overline{c}$ sind seine Begrenzungen. Zwischen C und c, ingleichen zwischen c und $\overline{c}$, werden 12 gleiche Abschnitte des Mittagskreises gemacht, deren Endpunkte die Zwischentongrade (unsere sogenannten halben Töne): Cis, D, Dis, E, u. s. f. cis, d, dis, e, u. s. f. vorstellen. Sofern ein solcher Punkt immer gleich weit von C, und auch immer gleichweit von $\overline{c}$ entfernt bleibt, deutet dies an, dass der dadurch vorgestellte Tongrad weder tiefer noch höher werde, also immer sich selber gleich, mithin *Unisonans* sey. Wenn nun die Kugel um ihre Axe gedrehet wird; so bleibt der Punkt c, welcher den Centraltongrad vorstellt, immer in dem Gleicher, also von den Polen C und $\overline{c}$, immer gleich weit entfernt; also der Centraltongrad bleibt beständig sich selbst gleich. Dasselbe gilt auch von jedem andern Tongrade. Denn jeder Punkt zwischen C und $\overline{c}$ bleibt bey dem Umdrehen der Kugel in dem nämlichen Parallelkreise. — Wenn ein Punkt bey dem Umdrehen der Kugel in den Mittagskreis trifft, so deutet dies an, dass der dadurch vorgestellte Tongrad wirklich werde (wirklich ertöne). Von der Sonnenbahn aber treten nach einander immer höhere oder tiefere Punkte in den Mittagskreis ein. Dadurch wird also die Folge, der Wechsel höherer und tieferer Tongrade vorgestellt. — (Angenommen, dass diese Bezeichnungsart mit dem Bezeichneten vollkommen übereinstimme; so könnte sie dennoch nicht dienen, zu des Verfassers Lehre vom reinen Tone, von dessen Graden und deren Verhältnissen, irgend Etwas zu begründen, wie derselbe gleichwol anzunehmen scheint. Denn es ist aus den Anfangsgründen der Zeichenlehre bekannt, dass die Kenntniss des Bezeichneten schon vorher gegeben seyn und fest stehen muss, ehe man nur wissen kann, ob die Zeichen, selbst wenn sie wesentliche Zeichen vom ersten Range sind, mit dem Bezeichneten übereinstimmen

oder nicht. Aber man kann auch dem Hrn Verfasser nicht zugeben, dass seine Zeichen mit dem Bezeichneten völlig übereinstimmen. Denn, abgesehen davon, dass sie weniger einfach, und also auch nicht so leicht sind, als die allbekannte Darstellung der höhern und tiefern Töne und ihrer Verhältnisse auf unserm gewöhnlichen Notenplane; so kann doch Folgendes nicht unbemerkt bleiben. 1) Die Punkte C und $\overline{c}$ — welche auf die Pole fallen — bleiben beständig in dem Mittagskreise, die Kugel mag sich um ihre Axe drehen, wie sie will. Wenn aber die beregte Bezeichnungsart mit dem Bezeichneten völlig übereinstimmte, so müssten, weil ein Tongrad wirklich ertönt, sofern der ihm zugehörige Punkt in den Mittagskreis fällt, die Tongrade C und $\overline{c}$, welche den Centraltongrad c begrenzen, unaufhörlich ertönen, also bey jedem andern Tone mit gehört werden. 2) Mit dem Punkte c gehen alle Punkte zwischen c und $\overline{c}$, wie auch zwischen c und C, zugleich durch den Mittagskreis. Folglich müssten mit dem Centraltongrade c alle Tongrade zwischen C und $\overline{c}$, also Cis, D, Dis u. s. f. cis, d, dis u. s. f. zugleich erklingen. 3) Der höchste Punkt der Sonnenbahn gehet bey der Axendrehung der Kugel niemals durch den obern Pol, wo der Punkt liegt, welcher den Tongrad $\overline{c}$ vorstellt, sondern nothwendig durch einen niedrigern Punkt des Mittagskreises — nach der Zeichnung des Hrn. Verfassers durch denjenigen, welcher den Tongrad fis vorstellt. Eben so gehet auch der unterste Punkt der Sonnenbahn durch den Mittagskreis niemals in dem untern Pole, wo C liegt, sondern in einem höhern Punkte — nach der Zeichnung des Hrn. Verfassers da, wo Fis liegt. Demnach würde eine Folge von höhern und tiefern Tongraden niemals bis zu dem obern Grenztongrade hinauf steigen, und bis zu dem untern hinab sinken können, — c, als Centraltongrad gesetzt, würde niemals C oder $\overline{c}$ vorkommen können; — sondern die Melodie müsste dem Centraltongrade beständig näher bleiben, und könnte z. B. der erwähnten Zeichnung zufolge, höchstens bis fis hinauf steigen und bis Fis hinab sinken, so dass sie also in dem Umfange Einer Octave sich halten müsste; oder dürfte doch überhaupt den Umfang von zwey Octaven nicht erreichen. 4) Die höher und tiefer liegenden Punkte der Sonnenbahn gehen bey der Axendrehung der Kugel in stätiger Folge, niemals aber sprungweise durch den Mittagskreis. Demnach würde keine Melodie eine andere, als eine stätige Folge von höhern und tiefern Tongraden: c, cis, d, dis u. s. f. oder rückwärts: c, H, Ais, A u. s. f. enthalten, niemals aber sprungweise, auch nur so: $\overline{g}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$, d, c, fortschreiten können.

V. Die Darstellung der reinen Tongrade und ihrer Verhältnisse im Zugleichseyn und im Nacheinanderseyn, welche der musikalische Globus giebt, liegt bey unserer gewöhnlichen Notenschrift zum Grunde.

VI. Von den chromatischen Tonverhältnissen. Wenn der Verfasser (S. 15) dieselben auch Knoten-Accorde nennt; so sind doch damit eigentlich wol die aus dergleichen Verhältnissen bestehenden Accorde, d. i. solche Accorde gemeynt, worin Töne vorkommen, die nicht in der zum Grunde liegenden Tonleiter enthalten, sondern sogenannte, zwischen die letztern fallende, halbe Töne sind. Doch das liegt blos am Ausdrucke. Wenn dabey aber S. 18 behauptet wird: „Der Tongrad g erzeugt mit fis das kleinste und engste Tongradintervallenmaass," so verstehe ich nicht, was der Verfasser damit meynt. Denn z. B. die sogenannten Temperaturintervalle: der Dritteltou, die kleine Diesis und das Komma, vollends das Schisma, sind weit kleiner, als das Verhältniss g : fis. Soll aber etwa nur von solchen Verhältnissen die Rede seyn, welche die Tonkunst in der Ausübung gebraucht; so weiss Jeder, dass z. B. auch die Verhältnisse fis : f, g : ges, g : fisis kleiner als g : fis sind und oft vorkommen, wenn gleich unsere Tonwerkzeuge mit Tasten für die Töne ges und fisis keine eigenen Tasten haben. Oder soll es endlich heissen: das Verhältniss g : fis sey das kleinste, was als Maass für andre diene? Auch diess ist nicht der Fall. Denn auch kleinere Verhältnisse werden als Maass gebraucht, das Schisma sogar. Denn es ist z. B. ein bekannter Lehrsatz der Tonberechnung, dass das syntonische Komma 11, das diatonische 12, die kleine Diesis 21 und der Dritteltou 32 Schismen enthalte. Dass aber dem Verfasser alle diese Dinge, die in die ersten Anfangsgründe der mathematischen Tonkunde gehören, unbekannt seyn sollten, ist nicht denkbar. Ich muss daher voraussetzen, dass er mit einem, vorher angeführten Worten einen Sinn verbunden hat, den ich nicht errathen kann.

(Der Beschluss folgt.)

N a c h r i c h t e n.

Frankfurt am Mayn, im December. — Seit meinem letzten Berichte hat sich manches Neue im Gebiete der Kunst hier ereignet. Mad. Campi, Hr. Fischer und Mad. Seidler-Wranitzky waren drey liebe Gäste, welche, leider nur in allzu kurzer Dauer, die schönen Gaben ihres Talents vor uns ausbreiteten. Mad. Campi gab drey Gastdarstellungen auf hiesiger Bühne: Aennchen, Constanze und Donna Anna. Unstreitig besitzt diese Künstlerin grosse Vorzüge vor den meisten jetzt lebenden Sängerinnen. Die Frische der Jugend hat ihre Kehle verlassen, die Blüthe der äussern Form, welche auf den Bühnen unserer Tage oft über Gebühr geschätzt wird, ist verwelkt — und dennoch weiss diese Frau durch den Zauber ihres Gesangs jedes empfängliche Gemüth zu fesseln. Ich will mich in kein Detail über die grossen Eigenschaften dieser herrlichen Sängerin einlassen, ich würde nur wiederholen, was bereits in Ihren Blättern gesagt wurde. Mad. Campi wurde nach jeder Darstellung, unter dem Jubel eines allgemeinen Beyfalls, hervorgerufen. — Hr. Fischer liess sich nur in einer Abendunterhaltung im Saale des Weidenbusches hören. Seine kräftige Bassstimme, welche in ihrem grossen Umfange zu jeder Art Passagen sich willig hergiebt, die treffliche Methode des Sängers, so wie sein gebildeter Geschmack, gewannen ihm die Bewunderung der anwesenden, glänzenden Versammlung. Unter andern Gesangstücken trug auch Hr. Fischer die, für ihn in Berlin so verhängnissvoll gewordene, Arie aus Mozarts *Figaro* vor. — Was soll ich aber von Mad. Seidler-Wranitzky sagen? Das war ein gar herrliches und freundliches Gestirn, welches an dem Horizonte unserer Bühne emporstieg. Ich kenne keine Sängerin, welche durch alle Individualitäten mehr für das Theater geeignet wäre, als diese. Der üppige Reiz einer schönen Gestalt, ein höchst lebendiges und charakteristisches Spiel und, was höher steht, als diese Eigenschaften, alle Erfordernisse einer guten Sängerin — dieses sind die Gründe, welche mich zu dem Ausspruche bewegen. Die hiesige Direction hätte Mad. Seidler gern für unsere Bühne gewonnen und hatte sich zu bedeutenden Opfern entschlossen, allein Mad. S. ist durch ein bestimmtes Engagement in Berlin gefesselt und wir — begnügen uns vor der Hand noch mit unsern dahiesigen Prima Dönnchen und reduciren unsre Ansprüche auf Genuss im Gebiete der Gesangkunst zu möglichst erreichbarer Bescheidenheit. Nachdem Mad. Seidler-Wranitzky in den Partien der Sophie im *Sargin*, Prinzessin von Navarra und Vestalin mit dem grössten Beyfalle aufgetreten und mit jedem Male hervorgerufen worden war, gab sie mit ihrem Gatten, dem bekannten ausgezeichneten Geiger, ein Concert im rothen Hause. Auch Hrn. Seidler konnten wir bey dieser Gelegenheit als trefflichen Virtuosen auf seinem Instrumente, dass er mit seltner Fertigkeit, schönem Tone und grösster Reinheit behandelt, bewundern. — Hr. Keller, vom königlichen Hannöverschen Theater, gab unter mehrern Gastdarstellungen, in denen er sich als höchst vorzüglicher Schauspieler zeigte, auch den Topezier Mohn in *Fanchon* mit allgemeinem Beyfalle. — Nur *eine* neue Oper sahen wir in der Zeit und noch dazu eine recht erbärmliche. *Die Getäuschten* (l'inganno felice) heisst das Machwerk, die Composition ist von dem gepriesenen Rossini. Ich thue dem Dinge alle mögliche Ehre an, wenn ich sage: dass die wenigen, etwa erträglichen, Stellen Nachklänge aus *Tancred* und *der Italienerin in Algier* etc. sind, und wenn ich verschweige, dass die hier entwendeten Gedanken, bereits für diese frühern Erscheinungen, aus Compositionen andrer Meister, namentlich Pär's genommen sind. Selbst dem hiesigen Publikum, das sonst gut Rossinisch gesinnt ist, mochte das Werklein nicht munden und es wurde derb ausgezischt. Bey einer zweyten Vorstellung war das Haus leer und seitdem ruhen diese täuschenden *Getäuschten*, nach meinem Wunsche, für immer. —

Am 17. November wurde zum Besten der Wittwe des verstorbenen Musikdirector Schmitt ein Concert im Theater gegeben. Hr. Hoffmann d. J. zeigte sich darin als ein vorzüglicher Geiger, der mit schöner Bogenführung grosse Gewandtheit, Reinheit und Präcision verbindet. Seine Gattin, Schmitts hinterlassene Tochter, sang eine schlechte Arie recht gut und Hr. Joseph Schmitt bewies in einem Doppelconcert von Kreutzer, welches er im Vereine mit Hrn. Hoffmann vortrug, dass er weit besser Geige als Comödie spiele. — Eine sogenannte Todtenfeyer, welche zu Ehren Schmitts im Museum gehalten ward, verdient keine Erwähnung. Könnt ihr die Todten nicht

besser ehren, so lasst es ganz bleiben! — In dem nämlichen Locale hörten wir von den Mitgliedern des Orchesters zwey Beethoven'sche Symphonien (aus A dur und F dur) unvergleichlich executiren. Auch Jomelli's *Te Deum* wurde recht brav vorgetragen. — Die musikalische Akademie hat ihre Winterconcerte wieder begonnen. Wenn die Leute auch nur *streben*, so ist das schon lobenswerth. —

Einen grossen Genuss findet der wahre Freund der Kunst, der bey der Freude darum auch weiss, *warum* er sich freut, in den wöchentlichen *Quartett-Unterhaltungen* (*wochentliche Quartal-Unterhaltungen* kündigte eine hiesige Zeitung an), welche unser trefflicher Spohr im kleinen Saale des rothen Hauses veranstaltet hat. Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Fesca und Onslow waren die Meister, deren vorzüglichste Werke hier bereits gegeben wurden. Drey neue, herrliche Quartetten von Spohr erhielten grossen Beyfall; sie werden nächstens in Leipzig bey Peters erscheinen.

Jetzt, mein Freund, trete ich aus der eigentlichen Sphäre dieses Briefs und übe eine heilige Pflicht, indem ich die Geisel schwinge über Erbärmlichkeit und Thorheit. Es muss die öffentliche Stimme der Gegenwart verehrte und grosse Todten in Schutz nehmen gegen die Befleckung lästernder Frevler, der so gern das Schlechte auf Kosten des Guten erheben möchte. Freylich wird das Genie Mozart's nicht beeinträchtigt durch den übermüthigen Hohn eines Einzelnen; freylich wird der Kunstgeweihte durch solche Blasphemie nur erbittert und nicht vom rechten Wege abgelenkt werden — aber die grosse Schaar derer, welche den leeren Prunk gedankenloser neuerer italienischer Musik uns gern für das wahrhaft Herrliche aufdringen und Jünger werben möchten zu ihrem Glauben, diese ist es, welche auf das hohe Verdienst der vaterländischen Kunst hingewiesen und zu ihrer Achtung zurückgeführt werden muss. In der Münchner Zeitung, No. 275 steht nämlich geschrieben: „Mozart's *Zauberflöte* habe nicht mehr so gefallen können, wie vordem, daran sey der lebendige Reichthum der Compositionen schuld, den man seit drey Jahren dort genossen; die Musikstücke hätten ihre Reinheit (candeur) verloren dadurch, dass man sie auf allen Drehorgeln in den Strassen höre; die prächtigen Decorationen hätten mehr gefallen, als die Musik, der Beweis hiervon liege ohnstreitig darin, dass am Schlusse der Decorationsmaler Gaglin hervorgerufen worden sey etc." Als ich einem der grössten Tonkünstler unserer Zeit diesen Aufsatz zeigte, belegte er in ersterm Zorn den Schreiber desselben mit einem Epithet, welches in Raff's Naturgeschichte unter den Quadrupeden leicht zu finden ist. Ich bin hülflaber und meyne nur: der Mann möge uns doch die gewaltigen Tonmeister nennen, welche durch den Reichthum ihrer Compositionen den armen Mozart zu Grunde richten? Höher als bis zu Rossini, Nicolini, Blangini u. dgl. möchte sich wol seine Phantasie nicht schwingen. Gewisse Ohren wollen gekitzelt seyn! Und nun hat die Musik gar ihre Reinheit verloren durch die Profanation auf Drehorgeln. Du armer Hummel! Du müsstest ja Schillers u. a. Meisterwerke, bey den jetzt gewöhnlichen jämmerlichen Bühnendarstellungen, schon kohlschwarz geworden seyn! Die Freude an den prächtigen Decorationen ist nur leicht erklärlich. München liegt nicht weit von Nürnberg, und unserm Mozarts-Verächter geht am Nürnberger Weihnachtsmarkt über Alles. Seine Freude, dass der Theatermaler Gaglin hervorgerufen worden sey und nicht — Mozart, ist wirklich mehr, als plaisant. Auch erzählt er mit einer Art innerlichen Jubels, dass Tamino bey seinem Flötenspiele nicht wenig habe erstaunen müssen, als er sich zum Menagerie versetzt worden sey! Das giebt grossen Aufschluss über das eigentliche Wesen des Verfassers. Sapienti sat!

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate November, 1818.

(Beschluss aus der 11ten No.)

— So wie Cavelli im vorigen Monate, hat Gorcia im gegenwärtigen ein Concert zu seinem Besten gegeben. Beyde, in so kurzen Zwischenräumen gehört, haben dem Publikum Gelegenheit zu ihrer richtigern Beurtheilung verschafft und die Wahrheit dargethan, wie sehr ein durch wirkliches Studium geläuterter, klassischer Geschmack, der heisst die Kunst, mit Verschmähung aller unserer extensiven Mittel nur durch innere geistige Kraft und Bedeutung der Töne zu wirken, vor einem blos materiell kräftigen und materiell geübten Naturalismus den Vorzug verdient. Man wurde



irren, wenn man dies so verstehen wollte, als sey Garcia ein Sänger ohne künstlerische Ausbildung; dagegen streitet sein ausgezeichnetes Talent zur Composition, von welchem er in seinem italienischen *Califen von Bagdad* ein überzeugendes Beyspiel gegeben hat. Aber es giebt diesen Sänger, wie jenen Verschwendern, die am heutigen Tage all ihre Habe und Gut verzehren, ohne daran zu denken, dass sie am folgenden auch leben müssen. Dies Gleichniss passt selbst physisch: denn ich habe Garcia nach dem Vortrage einer grossen Scene oft fast bis zur Ohnmacht erschöpft gesehen. Crivelli scheint dagegen selbst mit den grössten Bravourarien sein Spiel zu treiben. Mehr aber, wie alles dieses, lieferte die Wahl ihrer Gesangstücke den Beweis ihrer beyderseitigen Gesangsweise: während Crivelli die berühmte Cavatine aus Paisiello's *Nina*, die bekanntlich hinter der Scene gesungen und begleitet wird, in der rührendsten, einfachsten und entzückendsten Weise vortrug, hatte Garcia ein grosses Bravouren-Stück gewählt, mit dessen wirklich furchtbar-schwierigem Vortrage er das Publikum gleichsam ausser Athem setzte.

— Mit Boyeldieu's *rothem Käppchen* ist es in dem Augenblicke, wo ich dieses schreibe, bis zur vier und vierzigsten Vorstellung gediehen, und schon lässt die Administration des Theaters oft acht und mehre Tage von einer Aufführung zur andern verfliessen. Hr. Boyeldieu hat, wie man behauptet, vor der ersten Aufführung dieses Stücks geäussert, er habe eine Musik verfertigt, die gehört werden sollte, so lange eine französische komische Oper existire. Hätte es mit dieser Behauptung des Componisten seine Richtigkeit; so musste das Ende des Theaters Feydeau vor der Thür seyn.

— Ohne allen Widerspruch ist Hr. Alexander Boucher, der in diesem Augenblicke den Styl des dreyblätterichen Violinisten-Kleeblatts (vier Blätter hat es nicht) ausmacht, wenn es auf charakter- und künstlerische Bizarrerie ankommt, der genialste Musiker, den es in Europa geben möchte. Ich will davon einige Beweise anführen. Als er vor einigen Jahren aus Spanien zurückkehrte, wo er erster Violinist des Königs gewesen war, fragten die Journale an, ob er noch immer, wie vordem, seinem Namensvetter gliche, das heisst, auf seinem Instrumente wie ein Rasender wüthe, statt sich mit den Tönen desselben an's Ohr und ins Herz der Zuhörer zu schleichen? Hr. Boucher beantwortete diese Frage damit, dass er in einem recht langen Journal-Artikel feyerlich versprach, er wolle zeigen, dass er nicht allein der Alexander, sondern auch der Socrates der Geiger sey. Von Stund' an ward Hr. Boucher, wo er sich blicken liess, Socrates genannt. Dennoch verbrämte er, trotz des von ihm geleisteten Versprechens, im nächsten Concerte Note für Note zu spielen, ein Rhode'sches Concert dermassen, dass es selbst diejenigen, die es auswendig wussten, nicht wieder erkannten. Seitdem hat sich Hr. Alex. Boucher im vergangenen heissen Sommer dadurch ausgezeichnet, dass er an allen öffentlichen Orten einen Fächer mit sich geführt, um sich Kühlung zuzuwehen. Dieser Umstand hatte seine Freunde etwas besorgt um ihn gemacht, und mehre Journale waren gar so weit gegangen, seinen Tod anzukündigen. Er hat sich aber bis auf den heutigen Tag noch sehr wohl befunden, wenigstens bis zum Abende des Garcia'schen Concerts, wo allerdings wieder bey allen denen, die die Bemerkung, er wolle das Viotti'sche Concert *textuellement* vortragen, auf den Anschlagezetteln gelesen hatten, einige Besorgniss um ihn entstanden war. Da mir das Viotti'sche Concert nicht genau bekannt ist; so kann ich nicht sagen, in wiefern Hr. Boucher sich selbst, oder den Componisten des Concerts wiedergegeben hat: nur so viel ist mir bekannt, dass man anders spielen und dennoch den Kennern gefallen kann. Ich muss noch nachholen, dass, Hrn. Boucher's Aussage zu Folge, es ebenfalls Hr. Boucher ist, der bey seiner Ueberfahrt nach England in Dover ein neuer Orpheus geworden und die dortigen Douanen-Cerberi durch sein Spiel vermogt hat, ihm ein Dutzend Violinen, die jene für eine gute Prise erklärten, zurückzugeben. Es trägt sich nichts neues zu unter der Sonne! Damit muss sich Hr. Boucher trösten, wenn ähnliche Begebenheiten, wie man sagt, schon manchem Dutzend anderer Musiker vor ihm begegnet seyn möchten.

— Ich habe vor einigen Tagen in der königlichen Kapelle ein *Te Deum*, ein *Gratias* und ein *Credo* von *Lesueur* gehört, die von so wahrhaft ergötzender und erhebender Schönheit sind, dass ich noch in diesem Augenblick mit Freude daran denke. Kraft mit Einfachheit und Melodie vereinigt, giebt das, dünkt mich, was man ein

schönes Kunstwerk nennt, und nur solche Werke sind eigentliche Kunstwerke. Wer den Kirchencomponisten Lesueur nach seinen dramatischen Arbeiten beurtheilen wollte, würde sehr irren. Freylich werden diejenigen Rigoristen, die da der Meynung seyn dürften, dass man in einem wahren Kirchenstücke, mit Verzichtleistung auf jegliche Melodie, die contrapunctualische Zusammenfügung der Noten gerade so verspüren müsse, wie an einem Skelette, dem das Fleisch abgestreift ist, den Kirchenstyl in Lesueur's Messen schwerlich Geschmack abgewinnen. Niemand wird mich hierbey so falsch verstehen wollen, als sey ich der Meynung, es müsse in der Kirche Trallitrullarum gehört werden. Uebrigens kann ich nicht bergen, dass der frische, glänzende und kräftige Kirchenstyl, der in den Messen Lesueur's und Cherubini's vorhanden ist, mir einen ganz eignen Ursprung zu haben scheint. Wie, sollte vielleicht Bonneparte, dessen Abneigung gegen die blos materiell klingenden französischen Noten-Pachtproducten unüberwindlich war, die Ursache dieser Umgestaltung seiner Kirchenmusik gewesen seyn, sollte sein Beyfall Lesueur und Cherubini bewogen haben, ihren Styl so umzuändern, wie wie ihn jetzt erblicken? Dabey ist noch das merkwürdig, dass Cherubini das obenangenannte Requiem erst seit der Königs Rückkehr componirt hat.

— Die Sage verschiebt die Wiedereröffnung des italienischen Theaters immer weiter hinaus: jetzt wird sie auf den funfzehnten Januar angegeben. Man spricht vom Engagement der Mad. Mainvielle-Fodor. Auch heisst es jetzt, die Direction dieses Theaters werde nicht mit der grossen Oper vereinigt, sondern von Päer geführt werden. Man hat, wie gesagt wird, mit den *Trame deluse* von Cimarosa beginnen wollen; jetzt werden die *Fuorusciti* von Pär als die erste Vorstellung genannt. Der bekannte Balocchi, der Mad. Catalani auf ihrer ersten Reise nach Deutschland begleitete und dann auf eine kurze Zeit in Hannover angestellt war, ist, was es heisst, zum Theaterdichter ernannt.

— Mit der Wiedereinstudirung des *Torme* von Sehen auf dem grossen Operntheater, die ich schon im vorigen Monate gemeldet habe, hat es seine Richtigkeit. Die Sage geht sogar, der achtundsechzigjährige Componist wolle eine Reise nach Paris machen, um die Oper selbst zu dirigiren. Das nenne ich einen Enthusiasmus für Kunstlerruhm bey so hohen Jahren!

— In einem Privatzirkel habe ich neulich eine französische und eine italienische Dame, beyde neben einander und zwar mehr als mittelmässig, singen hören. Es ist mir hier deutlich geworden, dass sich im Betreff des Gehörs eine italienische Stimme zu einer französischen etwa verhalten dürfte, wie im Betreff des Geschmacks der Honig zum Essig. Es soll dieser Vergleich durchaus kein Spott seyn: wer weiss nicht, dass es Individuen giebt, die der Honig anekelt und die den Essig für ein sehr angenehmes Erfrischungsmittel halten?

— Die Aufführung der von mir schon mehrmals erwähnten Oper: *Les Courses de Newmarket*, Musik von Hrn. Stuntz aus München und Text von Jouy, dem Verfasser der *Hermite de la Chaussée d'Antin* etc. etc., scheint abermals verschoben zu seyn. Denn man nennt als das nächste neueste Stück auf dem Theater Feydeau *les Aveux indiscrets*, deren Musik, wie es heisst, ebenfalls von einem jungen Manne ist.

— Indem ich dieses absenden will, erfahre ich, dass der Director des italienischen Oper zu London Garcia seines Engagements nicht entlassen will und dass dieser daher schleunig genöthigt worden ist, dahin abzureisen. Das italienische Theater zu Paris wurde also, selbst wenn bereits alle übrigen Schwierigkeiten zu dessen Wiedereröffnung beseitigt wären, abermals von seinem alten Schicksale verfolgt: es hätte keinen ersten Tenoristen. Wenn von der dreyjährigen Existenz dieses Theaters unter Mad. Catalani ein Jahr abgezogen wird, wo während sechs Monaten Crivelli und während eben so lange Zeit Garcia engagirt waren, so hat sich dasselbe die ganzen übrigen zwey Jahre hindurch ohne ersten Tenoristen zu behelfen gewusst.

G. L. P. Sievers

Kurze Anzeige.

Walses pour le Pianoforte par C. F. Ebers. Oeuvr. 46. Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Die sechs langsamen Walzer sind sehr gewöhnlich und ohne inneres Leben: die sechs geschwinden aber besser, und die sechs schottischen Tänze flink und recht hübsch. Eine Menuet, eine Polonoise und eine Quadrille sind angehangen; von diesen möchte die letzte am besten gerathen seyn. Alles ist leicht auszuführen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Januar. №. 3. 1819.

Recension.

Harmonie. Erklärung einer Idee in drey Büchern und Anwendung derselben in allen Beziehungen, von M. A. Gebhard etc.

(Beschluss aus der 2ten Nummer)

VII und *VIII*. Hier werden folgende Verhältnisse abgeleitet: 1) das Verhältniss der reinen Quinte (welches der Verfasser *Centrasonans* nennt), 2) das Verhältniss der reinen Quarte (*Dissonans*), 3) das Verhältniss der grossen Terz (*Consordans*), 4) das Verhältniss der kleinen Terz (*Chromatisonans*). (Die Ableitung dieser Verhältnisse beruhet darauf, dass der Verfasser die dazu gehörigen Töne in seiner Tonleiter von C zu $\bar{c}$ vorfindet, und dies wieder darauf, dass er auf seinem Globus die Mittagslinie C c $\bar{c}$ in 24 gleiche Theile theilt und hierdurch die in zwey Octaven enthaltenen 24 halben Töne vorstellen lässt. Allein, abgesehen davon, dass diese halben Töne bekannter Weise nicht gleich sind, und also nicht durch gleiche Theile einer Linie angedeutet werden können, so muss man doch fragen: warum der Verfasser seine Mittagslinie gerade in 24 gleiche Theile getheilt habe? Warum nicht in 23 oder 25? Die Anzahl der Theilungspunkte, sagt der Verfasser (S. 33) muss ungerade seyn. Gut! Aber warum denn nicht in 22 oder 26 Theile? Darauf giebt der Verfasser keine Antwort und kann sie nicht geben. Denn dass die Bezeichnung (der musikalische Globus) gerade so und nicht anders eingerichtet seyn musse, wurde sich erst aus der Natur der Töne selbst und ihrer Verhältnisse erkennen lassen. Der Verfasser aber will umgekehrt diese aus jener herleiten — Oder ist es etwa von selbst klar, dass von C bis $\bar{c}$ gerade 24 Tonstufen seyn müssen? Nun, dann würde es auch des musikalischen Globus nicht bedürfen. Man brauchte den Lehrling nur vor ein Tonwerkzeug mit Tasten zu stellen; so würde er alles vor sich sehen.

IX. Hier sucht der Verfasser nun zwar zu beweisen: *„die hörbaren Tongrade verhalten sich jederzeit, wie die sichtbaren Intervallenmaassen."* Aber das vorher Gesagte wird dadurch nicht aufgehoben. Der Verfasser führt so:

„Von c bis eis sind 2 Tongrade und 1 Intervall;
- c - d - 3 — - 2 —

also 2 — 3 = 1 — 2"

Allein offenbar werden hier nicht die Tongrade selbst mit den sichtbaren Abständen, sondern nur die *Anzahl* der erstern mit der *Anzahl* der letztern verglichen, und noch dazu bloss arithmetisch, wie man es nennt, wovon aber bey diesem Satze in der Tonwissenschaft bekanntlich gar nicht die Rede ist. In dem zweyten Buche (S. 38) stellt der Verfasser den vorliegenden Satz als ein *Axiom* auf; was vollends gar nicht eingeräumt werden kann.

X. Urtheil des Verfassers über die bekannte Art, die Töne nach Saitenlängen zu berechnen.

XI und *XII*. Ableitung der harten (oder festen, wie der Verf. sagt) und der weichen Tonleiter. Beyde, so heisst es S. 59, *„haben ihren Grund* in den Hauptaccorden des Centraltones." (Wie können aber die Tonleitern, also die einzelnen Töne, woraus sie bestehen, ihren Grund in Accorden haben, da jeder Accord erst durch einzelne Töne möglich wird? Wie kann das Einfache aus dem Zusammengesetzten, der Wasserstoff aus dem Wasser entstehen? — Es ist aber diese Behauptung gerade die Hauptsache in des Verfassers Lehre von der Tonkunst. Denn, wenn sie sich vertheidigen liesse, so würde gerade sie

darthun, dass die Werke der Tonkunst zuletzt auf Harmonie beruhen. Darauf also, dass dies nachgewiesen werde, musste die Hauptabsicht des Verfassers gerichtet seyn, zu deren Erreichung er sonst weiter nichts beygebracht hat. Denn die *Harmonie* als das *Princip* aller Tonwerke darzustellen, ist gerade der wesentliche Zweck. — Nur freylich ändert sich die Ansicht, wenn man mit dem Begriffe eines Princips schwankt, und bald den ersten Grund, bald den letzten Zweck von etwas darunter versteht. Mir scheint dies geschehen zu seyn; denn im zweyten Buche, S. 1 heisst es: „*Harmonie* ist der *Endzweck* aller Musik, das oberste *Princip* etc."

XIII und *XIV* handeln noch von der Fortschreitung und

XV. von der Notenschrift.

Die vorstehenden Bemerkungen werden mich rechtfertigen, wenn ich erkläre, dass ich das „neue Central-Ton-grad-System" nicht für begründet anerkennen kann. Und selbst, wenn es begründet wäre; so würde doch weder die Wissenschaft der Töne und ihrer Verhältnisse, noch die anschauliche Darstellung derselben dadurch etwas gewinnen. Die Wissenschaft nicht, denn die Lehre vom Bezeichneten kann nicht auf die Zeichen gegründet werden. Die Darstellung nicht, denn diejenige, welche der „musikalische Globus" giebt, ist, dem Obigen zufolge, nicht einmal richtig; geschweige denn eben so klar und unverwickelt, als diejenige, welche wir durch unsern Notenplan schon haben.

Zweytes Buch. Harmonie in der Zeit und Zeitgeschichte. Versuch einer Chronomathesis und Chronometrie, oder ähnlich anschauliche Darstellung der reinen Zeit durch den reinen Ton, Berechnung und Bemessung derselben. (Mit der Einleitung 79 Seiten.)

Dieses zweyte Buch scheint mir noch weniger befriedigend zu seyn, als das erste. Die Hauptgedanken lassen sich auf diese zurückführen:

Die Zeit ist eine „stetige, unausgedehnt-gradhaltige, verweilende (immer im Werden und Vergehen befindliche) Grösse. Dasselbe gilt (dem ersten Buche zufolge) auch von dem reinen Tone. Daher ist der reine Ton „das adäquateste Symbol der reinen Zeit," und ein Tonwerk ist ein Sinnbild eines Zeitabschnittes, eine „reine Zeitgeschichte," gleichsam die Form einer Zeitgeschichte. In einem Tonwerke aber, also, in einem Inbegriffe verschiedener Grade des reinen Tones, müssen diese Grade gehörig gemessen und berechnet werden (weil widrigenfalls keine Harmonie entstehen würde). Folglich, da der reine Ton ein vollkommenes Sinnbild der reinen Zeit ist, und also durch eine Messung und Berechnung in den Tonwerken die Messung und Berechnung der reinen Zeit anschaulich gemacht werden muss; so ist hierdurch Chronometrie nicht bloss möglich, sondern durch unsere Tonwerke auch wirklich gegeben (S. 75).

Alles Uebrige, was dieses Buch enthält, sind theils Ausführungen der angegebenen Hauptgedanken, theils Sätze aus der Tonkunde, die in das erste Buch gehört hätten, theils endlich Wiederholungen aus dem ersten Buche, welche der Verfasser (S. 59) damit entschuldigt, „dass er nichts sehnlicher wünsche, als richtig verstanden zu werden."

Mit Uebergehung des Einzelnen in diesem zweyten Buche, was ich nicht unterschreiben konnte, erlaube ich mir eine folgende allgemeine Bemerkung. Es ist durchaus nicht klar bestimmt worden, worauf es aber doch hauptsächlich ankam, was ein *Grad der Zeit* seyn solle. Denn 1) nach vielen Stellen zu urtheilen, ist ein *Grad der Zeit* nichts anderes, als ein sogenannter *Augenblick*, wenn man hierunter einen einfachen Theil der Zeit sich denkt. Denn z. B. S. 3 wird gesagt: „ein *Grad* ist diejenige intensive, unausgedehnte Grösse, die nur als eine Einheit betrachtet werden kann." Und S. 51 heisst es: „Ein *jeder Grad* — hat nicht mehr Zeit seiner Gegenwart, als einen *Augenblick*." Auch lässt sich blos von einem einfachen, untheilbaren Theile der Zeit sagen, dass er *nur* als Einheit betrachtet werden könne. Denn was theilbar ist, das kann auch als ein Inbegriff von Theilen, also als Vielheit betrachtet werden. 2) Nach andern Aeusserungen zu schliessen, ist ein *Grad* der Zeit nicht der Augenblick selbst, sondern eine gewisse Bestimmung desselben, nämlich eine gewisse, ich weiss selbst nicht welche, Weite desselben, wodurch er eine gewisse Anzahl von Dingen in sich aufnehmen kann. Denn z. B. S. 3 steht: „die Gleichzeitigkeit, das Zugleichseyn des mannigfaltigen Verschiedenen, die Vereinigung desselben — in Einem und demnämlichen Augenblicke ist unmöglich, wenn die Zeit keine *gradhaltige* Grösse ist, die *in dem Einen gegenwärtigen Augenblicke* verschiedene *Stellen* für das verschiedene Mannigfaltige hat." Endlich könnte man 3) versucht werden, zu glauben, der Verfasser verstehe unter einem *Grade der Zeit*

eine gewisse, bestimmte Geschwindigkeit, womit die Zeit verfliesst. Denn so sagt er z. B. S. 50: „Der Zeitlauf hat einen Grad der Schnelligkeit—“ und: „der Stammgrad der Schnelligkeit des Zeitlaufes ist immer der Centralgrad, ohne welchen nie eine Gradvergleichung, ein *Gradverhältniss* seyn kann. — Es bleibt *also*, dass die Zeit eine unausgedehnte *gradhaltige* Grösse ist.“

Man mag nun aber zum Grunde legen, welchen von diesen Begriffen man will; so siehet man sich daraus immer in Widersprüche verwickelt. Denn, will man 1) unter einem Grade der Zeit eine gewisse, bestimmte Geschwindigkeit ihres Verfliessens verstehen, so widerspricht diesem, dass es (z. B. nach S. 5 und 51) verschiedene höhere und niedrigere Grade der Zeit geben soll. Denn verschiedene Geschwindigkeiten der Zeit finden nicht Statt. Wenn dem Einen die Zeit lang wird, während sie dem Andern schnell vergehet, so ist das ein allbekannter, bloss subjectiver Schein. Ja, es ist nicht einmal zulässig, der Zeit selbst überhaupt irgend eine Geschwindigkeit beyzulegen, indem alle Geschwindigkeit erst durch die Zeit möglich gemacht und bestimmt wird. Will man 2) den zweyten der vorhin angeführten Begriffe zum Grunde legen; so widerspricht zuvörderst der nämliche Umstand, dass es höhere und niedrigere Grade geben soll. Denn kein Augenblick hat mehr oder weniger Stellen für Gegenstände, fasset mehr oder weniger Dinge, als der andere; in jedem können so viel oder so wenig Dinge wirklich seyn, als man will. Ueberdem würde alsdann zwischen den Graden des reinen Tones (der Höhe und Tiefe des Tones) und den Graden der Zeit, welche doch durch jene vorgebildet werden sollen, gar keine Aehnlichkeit seyn. Denn wie könnte man wol sagen, dass der höhere Ton, als Sinnbild, also für die Anschauung, mehr Stellen für Gegenstände enthalte, als der tiefere? Soll endlich 3) ein Grad der Zeit ein Augenblick seyn, so sind auch alsdann höhere und niedrigere Grade undenkbar, und noch klarer widerspricht der Umstand, dass verschiedene Grade, z. B. nach S. 31, sollen zugleich gegenwärtig seyn können. Denn verschiedene Augenblicke, welche zugleich gegenwärtig wären, sind ungezweifelt etwas Ungereimtes.

Wie mag nun aber, wenn die Zeit eine *gradhaltige* Grösse ist, Zeitmessung und Zeitrechnung gegeben werden, wo nicht fest stehet, was ein *Grad der Zeit* sey?

Aber, hiervon auch ganz abgesehen, so scheint es mir an sich unmöglich zu seyn, Messung und Berechnung der Zeit auf Messung und Berechnung des reinen Tones zu gründen, oder durch diese auch nur anschaulich zu machen. Es ist keine andere Grösse der Zeit denkbar, als Dauer (quantitas protensiva). Wenn also die Zeit durch den Ton gemessen, oder auch nur Zeitmessung durch Tonmessung anschaulich werden sollte — welches letztere doch nur möglich wäre, sofern die Töne als quanta protensiva gemessen würden — so müsste es einen Ton von bestimmter und bekannter *Dauer* geben. Denn dass das Maass mit der zu messenden Grösse gleichartig seyn muss, darf ich kaum erst erwähnen. Einen solchen Ton aber giebt es nicht, und es haben eben darum die Gottfried *Weber* ihre Chronometer und die *Malzel*, oder vielmehr *Winkel*, ihre Metronome erdacht und den ausübenden Tonkünstlern zur Bestimmung der Dauer der Töne empfohlen. Und, wenn es auch einen solchen Ton gäbe, so würde er doch nicht als Ton, als Hörbares, sondern nur seine Dauer würde eigentlich das Maass der Zeit seyn. Folglich würde die Zeit doch immer nur durch Zeit gemessen werden, und der Ton, als solcher, nicht das Geringste dazu beytragen, die Zeitmessung auch nur anschaulich zu machen.

Drittes Buch. Harmonie in der Philosophie. Versuch, die Idee *Harmonie* als Princip und Zweck aller Philosophie geltend zu machen. (90 Seiten.)

Den Hauptinhalt dieses Buches würde ich, in meiner Sprache so darstellen:

Harmonie heisst sowol Uebereinstimmung des Mannigfaltigen unter sich, dass es sich nicht widerstreitet, als auch Zusammenstimmung desselben zu einem Dritten, dass es zusammen dieses Dritte begründet, wie etwa mehre Mittel zu einem Zweck zusammenstimmen, sofern jedes zur Erreichung dieses Zwecks beyträgt. (S. 1.)

Auf Harmonie aber beruhet

1) die Wahrheit aller Erkenntniss. Denn Wahrheit ist nichts anderes, als Harmonie (S. 34); Uebereinstimmung einer Vorstellung mit sich selbst, mit ihrem Gegenstande, mit andern Vorstellungen und Zusammenstimmung mit andern zu einem Ganzen, sey dieses eine ganze Wissenschaft oder eine einzelne Erkenntniss.

Eben so beruhet auf Harmonie

2) die sittliche Vollkommenheit. Der Mensch soll übereinstimmen mit sich selbst, mit Anderen

und mit Gott. Mit sich selbst, indem er sich selbst, besonders seine Sinnlichkeit mit seiner Vernunft in Einklang bringt, mit Andern, indem er sie mit Liebe umfasst, und nicht der Selbstsucht fröhnt, die mit Andern beständig in Widerstreit geräth; mit Gott, indem er seine Gesinnung, wie sein Thun und Lassen, dem heiligen Willen Gottes gemäss einrichtet. (Vergl. S. 83)

Die Philosophie soll nun

1) selbst auf Harmonie beruhen, indem sie widrigenfalls keine Wahrheit haben könnte. Harmonie soll also ihr Princip seyn. Sodann soll sie

2) Harmonie in allen übrigen Erkenntnissen, vor allen Dingen aber die sittliche Harmonie befördern. Das ist ihr Zweck. —

Bey diesen allgemeineren Betrachtungen ist der Hr. Verfasser mehr in seinem Felde, als in dem ersten und zweyten Buche, von welchen übrigens dieses dritte an sich selbst ganz unabhängig ist, so dass es vollkommen bestehen könnte, wenn jene auch fallen müssten. Der Hauptgedanke ist freylich nicht neu, weswegen ich auch auf keine Beurtheilung desselben eingehe. Aber in der Ausführung finden sich viele scharfsinnige, zum Theil auch nur beyläufig angebrachte, Äusserungen, die ich mit vielem Vergnügen gelesen habe.

Nachrichten.

Kurze Uebersicht der seit verwichenem Sommer in Italien gegebenen Opern (zum Theil aus öffentlichen Blättern entlehnt).

Mayland. Während man im July im grossen Theater Schauspiele aufführte, gab man auf dem Teatro Re zwey ältere ernsthafte Opern: *Otello* von Rossini und *I Cherusci* von Pavesi. Beyde fanden zwar keine glänzende Aufnahme, doch erfreute sich der *Otello* eines grössern Beyfalls, und das mit Recht. Rossini hat in dieser tragischen Oper, die wahrscheinlich für immer eine seiner besten bleiben wird, gezeigt, was er zu leisten im Stande wäre, wenn er nur wollte. Schade, dass sie nebst so vielen schönen, mitunter gut gearbeiteten und richtig gedachten Stücken, auch Buffonaden, grammatikalische Sünden, unrichtige Declamation aufzuweisen hat. — Otello wurde von Hrn. Bolognesi, einem Bergamasker Tenoristen und die Desdemona von der Prima Donna Bruda ziemlich gut gegeben.

In der Scala wurde die Stagione teatrale dell' autunno, wie gewöhnlich, den fünften August eröffnet. Man gab eine eigens dazu von Hrn. Kapellmeister Gyrowetz componirte Oper: *Il finto Stanislao* betitelt, die aber keine gute Aufnahme fand. Aehnliches Schicksal hatte die ältere Rossini'sche Oper, *Torwaldo e Dorliska*, meist ein Potpourri aus seinen andern Opern. Die dritte Herbstoper hiess *il Barone Dolsheim*, nach Pigault-le Brun's Roman, le Baron de Felsheim, vom Dichter Romani bearbeitet, wozu Hr. Pacini, Sohn des bekannten Buffo dieses Namens, eine neue Musik schrieb. Gedicht und Musik gefielen im Allgemeinen, und man kann dem 22jährigen Pacini, der schon über ein Dutzend Opern und Farsen geschrieben, einiges musikalisches Talent nicht absprechen; vielleicht würde er sich in Deutschland zum wahren Compositeur bilden. Hr. Remorini bewährte sich abermals als trefflichen Bassisten in der Rolle Friedrichs des Grossen, freylich sang er nicht als *König*, welches jedoch nicht *seine* Schuld ist. Unbegreiflich ist es aber, wie Hr. Pacini für diese Rolle einen *solchen* Gesang schreiben konnte. Die Prima Donna Camporesi erwarb sich in dieser Oper mit ihrem trefflichen Gesang vielen Beyfall. Der Tenor ist Rubini, welcher schon in der vorhergehenden Oper Hrn. Siriletti, der ganz und gar nicht gefiel, ersetzte, ist überhaupt ein guter Sänger, hat aber eine für unser grosses Theater zu schwache Stimme. Der Bassist Ambrosi würde unstreitig mehr gefallen, wenn er seine gute Stimme besser zu gebrauchen verstünde. Der Buffo Pacini, Vater des Componisten dieser Oper, hat sich diesmal, wie immer, als trefflichen Schauspieler gezeigt. In dieser Stagione betrat auch zum ersten Male unser grosses Theater die noch sehr junge Tochter des Hrn. Balletmeisters Gioja, die ich Ihnen aber mehr als gute Schauspielerin anrühmen kann, denn ihre Altstimme ist wenigstens bis jetzt nicht die beste. Zur vierten Oper gab man endlich vergangene Woche Cimarosa's *Trame deluse*, die im ganzen (das Quintett im ersten Act abgerechnet) wenig gefiel. Einige Journale berichteten die Sache ganz anders und erhoben diese Oper in Himmel. Die Mayländer Zeitung beklagte sich unter andern, dass man zu derselben die Ouverture aus Cimarosa's *Orazj e Curiazj* nahm, wel-

che Oper, wie sie sagt, *eine der ernsthaftesten* und das *Teatro deluse* eine opera buffa wäre. Da es übrigens dieser Oper nicht an schönem, einfachen Gesang mangelt, so nahm sich auch zuweilen die Stimme des Dem. Giojo besser aus, und dieselbe Zeitung hatte ganz Recht, wenn sie sagte, dass, wenn die heutigen Meister für sie nicht zu schreiben verstehen, so that dies Cimarosa für sie vor 30 Jahren. Zu wünschen wäre es ein für alle Mal, dass man bey uns öfters gute alte italienische Opern gebe, damit ein wahrer Abscheu für den heutigen entwürdigten Gesang entstände.

Verwichenen Sommer befanden sich hier die bekannten Wiener Tonkünstler, Mayseder, Böhm und Pixis (der Klavierspieler). Beyde letztere gaben im hiesigen Redoutensaale ein Concert mit vielem Beyfalle und fanden reichliche Einnahme. Der hoffnungsvolle Sohn des Hrn. Rolla spielte in demselben mit Hrn. Böhm ein Kreuzer'sches Doppel-Violinconcert.

Neapel. Im Theater St. Carlo gab man unter andern ältern Opern Spontini's *Vestalin*, abermals mit vielem Beyfalle, sodann *Trajano* von Hrn. Tritto (vermuthlich neu), welchem man viele Kenntnisse, aber wenig Phantasie zugesteht. Diese Oper soll keinen Effect gemacht haben. In der neuen Opera seria *Bocconce*, vom Ritter Carafa, lobt man mehre gut gelungene Stücke. In der von Hrn. Generali in Barcellona componirten, für Neapel aber neuen, Opera seria *Ebuzan* erhielt endlich die Melanotte vielen Beyfall, die Musik der Oper gefiel ebenfalls. Da die brave Altsängerin Pisaroni gleich bey ihrer Ankunft allhier krank wurde, so gab man letzthin einstweilen wieder die ältere Oper *Gabriella* von Hrn. Coccia, worin die Colbrand abermals sehr gefiel. Nun ist die Pisaroni wieder hergestellt, und sie wird ehestens in Mayr's *Lodoisca* auftreten. Rossini, welcher verwichenen Sommer in seinem Geburtsorte Pesaro an einer gefährlichen Halsentzündung darnieder lag, ist vollkommen genesen, und befindet sich gegenwärtig in dieser Hauptstadt, wo er endlich nach einer langen Pause wieder zwey neue Opern componirt; wahrscheinlich wurde eine hiervon, während ich dieses schreibe, schon gegeben. Im Teatro Fondo hat seine *Cenerentola* kein Glück gemacht. Die neue Oper *Ernestina e Giannone*, von einem gewissen Roll, Pensionisten der königl. französischen Akademie, machte fiasco.

Rom. Die neue Oper, *Enrico IV al passo della Marna*, von Hrn. Fioravanti, gefiel, und in ihr die Prima Donna Lipparini, der Tenorist Rubini, nebst den beyden Buffo's Pellegrini und Parlamagni. Rossini's *Cenerentola* fand, ungeachtet seiner starken Gegenpartey, in dieser Hauptstadt keine üble Aufnahme.

Florenz. In den verschiedenen Theatern dieser Stadt wurden folgende Opern gegeben. Winter's *Opferfest* machte einen grossen fiasco, der sehr schlechten Aufführung wegen. — Paisiello's *Molinara* und die *Clotilde* von Coccia gefielen. — *Amore e Puerni* und *la gioventù d'Enrico quinto*, beyde Opern von Hrn. Mosca, gefielen blos der Sänger wegen; in ersterer wird die Carotti, in letzterer die Contarelli, ungeachtet des kleinen Umfangs ihrer Stimme, gelobt. — *I Tesei ornanti* von Cimarosa, in welcher Oper viele fremde Stücke eingelegt wurden, gefielen erst nach einigen Vorstellungen. — Rossini's *Gazza ladra* soll gar nicht gefallen haben. — In der Pavesi'schen Oper *I Cherusci* zeichnete sich die Bettine Pinotti als musico aus. — Mozart's *Zauberflöte* wurde hier auf einem kleinen Theater so elend gegeben, dass das Ganze zur Parodie wurde, und man über den Meister und seine Oper bitterlich schimpfte. Der Chor: „*Es klinget so herrlich* etc. soll das einzige Stück gewesen seyn, welches gefiel. Wie ich höre, sang die Königin der Nacht (welche hier zum ersten Male blos zwey Damen anstatt drey hatte) durchgehends um einen viertel Ton höher, als das Orchester.

Livorno. Hier gab man Rossini's und Paisiello's *Barbiere di Seviglia* hinter einander, und beyde gefielen. Die obengenannte Carotti, nebst dem Tenoristen Coppini und den beyden Buffo's Places und Lombardi werden gelobt. Die Oper *l'Amor e l'armi* von Mosca wurde kalt aufgenommen.

Lucca. Rossini's *Cenerentola* gefiel, in ihr die Prima Donna De Begnis, seine *Gazza ladra* machte furore.

Turin. Weigel's *Rivale di se stesso* und Rossini's *Barbiere di Seviglia* gefielen hier ungemein, sehr wenig aber dieses letzteren ältere Oper, *la pietra del paragone.* Die Prima Donna Bonini, aus dem Mayländer Conservatorium, erwarb sich vielen Beyfall.

Genua. Dem Metzger, Hrn. von Winter's Schülerin, machte hier verwichenes Frühjahr furore, und wurde für nächsten Carneval aufs neue

engagirt. Schwerlich kann sich eine deutsche Sängerin rühmen, in Italien der Gegenstand so vieler Gedichte gewesen zu seyn, als Dem. Metzger in Genua. Nach ihrer Abreise wurde hier Generali's *Pamela nubile* und zwar mit unglücklichem Erfolge gegeben, darauf folgte die Farsa: *il finto sordo*, deren Erfolg mir unbekannt ist.

Triest. Vor kurzem gab man hier eine neue Oper von Hrn Coccia, *Elena e Virginio* betitelt, worin die Marconi-Schönberger als musico auftrat und keine gute Aufnahme fand. Nach einigen soll sie dieselbe in den folgenden Vorstellungen jedoch wieder gefunden haben.

Venedig. Im Theater St Benedetto gab man folgende Opern und Farsen: *Il lupo d'Ostenda*, von einem gewissen Vaccai neu componirt, wovon blos zwey Duetten im ersten Act gefielen, übrigens hatte der Meister Rossini abkopirt und seine Stücke mit einem langweiligen Lärm geendigt. Der *Arrighetto* von Coccia machte fiasco. Im *Don Papirio* von Guglielmi trat eine gewisse Gastaldi auf, die in Corfu Aufsehen machte und auch hier sehr gefiel. *Adelaide e Comingio*, eine vorigen Carnaval für das Mayländer Theater Rè von Hrn Pacini componirte Oper, fand Beyfall. Die darauf gefolgte, von Hrn Trento neu componirte, Farsa: *Quanti casi in un sol giorno, ossiano gli assassini*, machte fiasco. Rossini's *Otello* gefiel abermals, besonders der dritte Act. Die Festa und Hr. Facchinardi hatten Beyfall.

Treviso. Die beyden ältern Rossini'schen Opern *Cenerentola* und *il Barbiere di Seviglia* gefielen.

Padova. In Rossini's *Elisabetta* trat eine gewisse Angeloni zum ersten Male mit Beyfall auf. Die Bonini und der Tenorist Roncozi werden ebenfalls gelobt. Die neue Opera seria *Atala* von Hrn. Pacini soll nicht allgemein gefallen haben. Gegenwärtig giebt man hier Rossini's *Cenerentola* mit Beyfall, wobey die Prima Donna Pasta besonders angerühmt wird.

Verona. Rossini's *Gazza ladra* gefiel, wie auch die Prima Donna Amati, der Tenorist Bianchi und der Buffo Bassi.

Parma. Die Oper *il servo padrone* wurde blos zwey Mal gegeben, doch gefiel die schöne, ausdrucksvolle Stimme der Prima Donna Pelliccia, in der Oper *la vedova scaltra* von Hrn. Capelletti gefielen mehre Stücke.

Bergamo. Die auf der hiesigen Messe gegebenen Opern waren: *I Cheruschi* von Pavesi und *la Duchessa di Ferrara* von Fioravanti, wovon blos die erste gefiel.

Brescia. Auf der hiesigen Messe gab man die ernsthaften Opern *Evelina* von Coccia und Rossini's *Elisabetta*, worin die Marandi und die Marconi-Schönberger sangen und blos erstere gefallen haben soll.

Modena. Hier wurde vor kurzem auf Kosten des Herzogs eine vom Hrn. Gandini neu componirte opera seria, *Erminia*, gegeben, worin mehre Stücke gelobt werden. Man sagt, I. k. H., die Frau Herzogin habe selbst das Buch der Oper verfasst, und die Aufführung habe gegen 80,000 Franken gekostet.

Bologna. In Rossini's *Ciro in Babilonia* sollen blos die eingelegten Stücke gefallen haben. Die Oper *I Cheruschi* von Pavesi fanden eine gute Aufnahme. Hr. Ritter Sampieri, Castrat auf dem königl. Londner Hoftheater, gab hier eine musikalische Akademie, die aber so erbärmlich war, dass sie noch vor der Hälfte endigen musste.

Lugo. Mayr's *Rosa bianca e rosa rossa*, wovon die Partitur einzig und allein Hr. Granara in Genua besitzt, wurde hier von einem andern Impressario mit den gestohlenen Singstimmen und von einem Sänger eigens hierzu gemachter Instrumentirung gegeben. Jene, welche die Original-Partitur gehört hatten, konnten unmöglich diesem Skandal beywohnen.

Vicenza. Die *Calmira* von Pavesi und Nicolini's *Carlo magno* gefielen. Der Castrat Velluti hatte vielen Beyfall. Die junge Pellegrini soll viel versprechen.

Bassano. Die neue Oper, *Amore e vanità* vom Hrn. Tomasini gefiel; die Mombelli hatte vielen Beyfall.

München, im November 1818. Allerdings ist in Ihren Blättern in den Berichten über den Zustand unserer Musik eine grosse Lücke geblieben und so viele Kraftäusserung und ein so reges Streben zu Gründung einer festen Geschmacks, als

sich jetzt hier zeigen, sollten wol nicht unbemerkt für die übrige Musikwelt vorübergehen. Drey Theater sind in unserer Stadt für die Unterhaltung des kunstliebenden Publikums geöffnet und unterhalten es mit den mannigfaltigsten Vorstellungen, mit *Rochus Pumpernickel* und *Carlo Magno*, mit *Joseph* und *Otello* etc. Bey dem lebhaften Widerstreit der Ansichten und Meynungen, bey der laut sich aussprechenden Vorliebe für die eine oder die andere Sache ist es jedoch schwer, selbst unbefangen zu bleiben und weit schwerer noch, dafür anerkannt zu werden. Ungern gehe ich daher Ihrer Aufforderung nach — doch ich muss Ihre Gründe ehren und gehe ihr nach.

Um meine Berichte, wenn auch nur durch einen lockern Zusammenhang, an die Ihres frühern hiesigen Referenten anzuknüpfen, muss ich weit und bis auf die Zeit zurückgehen, wo die italiänische Operngesellschaft (April 1817) wieder in unsere Stadt zurückkehrte. Während ihrer Abwesenheit in Wien wurden zwey italienische Opern, *Sofonisba* und die *Bacchanten* in deutscher Sprache von unserm bekannten Theaterpersonale gegeben.

Erstere, nicht mehr mit Steinbecks Einrichtung, sondern mit durchgängiger Umarbeitung des gesprochenen Dialogs in Recitativ, machte viel Glück, welches sie vorzüglich dem herrlichen Gesang der nun verewigten Mad. Harlass verdankte; die zweyte, eines der letztern Werke des bekannten Generali, im Carnaval von 1816 in Venedig aufgeführt, fand wenig Beyfall. Das Sujet hat viel Tragisches, die Musik viel Gefälliges, man glaubte mit dem gedruckten Operntextbuch in der Hand die Sache zu verstehen, sprach von verfehlten Charakteren, vom Contrast der Musik mit der Situation und dem Worte — es war nicht zu helfen. Nach zwey Vorstellungen wurde die an sich gedankenreiche Oper zurückgelegt. Gleiches Schicksal hatte die einige Monate früher gegebene französische Oper: *Die Bajaderen*. Sie fiel durch, ungeachtet nichts an äusserer prunkvoller Darstellung gespart worden war. Unter solchen Umständen trat die italiänische Gesellschaft im May wieder auf. Aber Signora Borgondio, die beliebte Sängerin, war nicht mehr unter ihnen. So musste *Tancred*, der unser Publikum immer electrisirte, unterbleiben. Es trat eine Lauheit ein. Mehr als eine deutsche, wechselte nun die italiänische Bühne mit Farsen, Dramen und der Opera buffa, deren Glück jedoch wenig ausgezeichnet war, ja, was noch mehr zu bedauern Ursache hätte, *La Rosa bianca e rosa rossa* von Simon Mayer, so wie das ältere: *Matrimonio segreto* von Cimarosa, beyde in Italien als Meisterstücke anerkannt, konnten sich nicht halten. Compositionen, die Kenntniss bey dem Zuhörer voraussetzen, machen nicht immer das verdiente Glück. Auch konnte Signora Marchesi, ungeachtet ihres sehr lebendigen Spiels, die Erwartungen keinesweges befriedigen. *Tancred* war ihr verunglückter Schwanengesang; sie ging nach 3 Monaten mit ihrem Vater wieder in ihr Vaterland zurück. Noch waren Borgondio's entzückende Töne nicht verklungen, und wenn gleich diese Künstlerin noch keineswegs auf gleicher Stufe mit einem Crescentini stand, wie ein Wiener Kunstrichter meynte, so war doch ein ernstes Streben, bey jeder Aufführung ein neuer Vorschritt, um dahin zu gelangen, nicht zu verkennen. Signora Valsoviani, immer sich gleich, immer gefällig und mit Kunst ersetzend, was etwa ihrer Individualität versagt seyn mochte, glänzte wieder allein; denn auch Signora Moure trat, nach einem sechsmonatlichen Aufenthalte, wieder ab. Nun war es hohe Zeit, auf etwas Ernsteres zu denken, da Signora Dalmani, eine erfahrne Sängerin mit grossem Umfang der Stimme, die Bühne betrat. In kurzer Zeit wurden aufgeführt: *La Distruzione di Gerusalemme, Coriolano* und *Trajano in Dacia*, auch *Mitridate* für den jungen Tenore serio, Hrn. Torri, indem Hr. Vecchi aus seinem Fache des mezzo carattere nicht hinausging. Ihnen folgten: *Evelina, Elisabetta, Otello, Cenerentola*, worin Signora Schiasetti, ein angenehmer Contraalt aus Meyland, zuerst sang.

Es ist nun Zeit, dass ich die italienische Opernbühne verlasse, und von den Concerten reisender Künstlerinnen, unter welchen Signora Catalani und Campi oben an stehen, Nachricht gebe. Dass Erstere, noch ehe sie selbst sang, schon von unsern Poeten besungen wurde, wird Niemand befremden. Es ist diese Sitte auch da eingeführt, wo diese Gesänge nicht honorirt, ja oft nicht einmal gelesen werden. Sie gab zwey Concerte im erleuchteten Theater und erhöhten Eintrittspreisen, nachdem sie vorher am königlichen Hofe mit Auszeichnung aufgenommen worden. Ihr Verdienst ist vielleicht durch den oft nur nachgebeteten Beyfall zu hoch, durch die Kritiken der Pariser und mancher deutschen Kunst-

richter zu wenig gewürdiget worden. Wol hat die Natur für wenige weibliche Individuen mehr, als für sie gethan. Im Vergleich mit einer Todi, welche von mehren hiesigen Kunstfreunden noch gehört worden, oder mit andern Meistern, wie Pachierotti, Crescentini und Marchesi es waren und Velluti es noch ist, möchte sie wol viel, sehr viel verlieren. Die schöne Frau war wol des Beyfalles ohnehin gewiss und strebte deswegen über das Studium der Kunst nur sehr leicht hin. Wie viel schönere Stimmen hat nicht Italien, wie sehr stand nicht der schöne hohe Sopran unserer Mad. Hesloss an Schmelz, Geschmeidigkeit und Biegsamkeit über den rauh und hohl gewordenen Mezzosopran, eigentlich Contralt, der Signora C.! Zwar an Kunstfertigkeit werden ihr wenige gleich kommen, aber dass sie damit keineswegs an das Herz geht, es auch nicht wol kann, haben wir alle gefühlt. Und als sie ein: *Qui tollis peccata mundi* aus einer veralteten Missa von Bianchi mit obligater Klarinette und vollends gar Variationen von Rhode, ohne Worte, aber mit einem Vokalenwechsel, der die seltsamsten Nuancen hervorbrachte, sang, gewann auch der nicht denkende Haufe Zeit, sich abzukühlen, und es ist gar nicht zu zweifeln, dass, so liberal sich unser Publikum in den zweyten Concerten benommen, ein drittes viel leere Bänke und Logen gehabt haben würde. Im September, drey Monate nach Sign. Catalani's Abreise, hörten wir eben auch in zwey Concerten, Mad. Campi. Sie gab ihre Bravouren in der Höhe mit etwas veralteter Methode. Aber ewige Fertigkeit, Mechanismus und keine Seele! Eine Sängerin, die mit Gefühl, nur mit den nöthigsten Verzierungen, ein Adagio aus dem Herzen herauszusingen verstanden hätte, würde vielleicht jetzt Gnade gefunden haben. Aber auch nur jetzt. Das Sehnen nach etwas besserem, wenigstens nach etwas anderem, verlor sich bald wieder, und die alte Rouladenherrschaft trat in ihren vorigen Besitz. Inzwischen regte sich auch von Zeit zu Zeit die alte fast vergessene deutsche Oper. Hr. Baron v. Poissl, unermüdet für seine Kunst, brachte Metastasio's *Nitetti*, die er selbst in deutsches Gewand gekleidet hatte, auf die Bühne (am zweyten Januar). Sie ging zu ihren verblichenen Schwestern über. Nun ward es wieder stiller, bis Hr. Löhle aus Stuttgart seine Darstellungen gab. Mit vielen Talenten zum deutschen Operngesange, einer angenehmen, auch zum Vortrage gebildeten Stimme, einem sehr lebhaften Spiel, (das im Komischen oft in das Burleske, beym Heroischen in das Schäfermässige übergeht) gewann er die Mehrheit der Stimmen für sich und verspricht, bey fortschreitender Ausbildung, ein bedeutender Gewinn für unsere Bühne zu werden, bey welcher er nun engagirt ist. Da er indess erst im künftigen März (1819) Stuttgart verlassen kann, so war Hr. Wild aus Darmstadt eine willkommene Erscheinung, um die deutsche Oper in Gang zu bringen. Er sang im *Opferfeste*, *Joseph*, *König Richard*, *Johann von Paris* und schon in einigen Tagen werden wir den Tamino in der *Zauberflöte* von ihm hören. Mit diesem Meisterstücke wird die deutsche Opernkunst zuerst auf dem neuen Theater, einem nach allen Urtheil herrlichen Denkmale modernes Architektur, erscheinen. Ihr waren auf diesem Theater nämlich schon vorhergegangen: *Die Weihe*, ein Festspiel bey der Eröffnung desselben aufgeführt, mit Musik von Hrn. Director Fränzel, *Hermann*, das gekrönte Preisstück, zu welchem Hr. Ritter von Winter die Ouverture mit den Druidenchöre componirte und das grosse Ballet *Adolph und Mathilde*, von Hrn. und Mad. Duport, welches beyde vorige verdunkelte. Mit gespannter Erwartung sieht man deswegen der verjüngten deutschen Oper entgegen. Hr. Fischer ist angekommen. Dem. Metzger ist aus Italien zurück, Dem. Sessi wird die Königin der Nacht, an der Stelle der Mad. Harlass, Hr. Augusti, ein beliebter Komiker, den Papageno geben. Doch Hr. Velluti ist hier. Ich muss also auch von seiner Kunst sprechen und das Wesen der italienischen, so wie der deutschen Opernbühne aus einandersetzen, denn nur mit der Kunst, nicht mit irgend einem Individuum, habe ich es zu thun. Ein nächster Brief soll Ihnen meine Ansichten, so wie die Leistungen beyder Bühnen darlegen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Januar. **N°. 4.** 1819.

Nachrichten.

Leipzig. Der allgemeine Anspruch, den man an ein Institut, wie unser wöchentliches Abonnementconcert ist, machen kann, dass man mit möglichster Abwechslung Neues und Gutes vortragen höre, ist auch in der nun verflossenen ersten Hälfte desselben sattsam befriedigt worden. Zu dem, was wir neu hörten, zählen wir Neukomm's Sinfonia eroica, von welcher wol in diesen Blättern ausführlicher die Rede seyn wird; ein recht angenehmes Violinconcert (aus D dur) von Kreutzer, welches Hr. Lange wacker vortrug, eine sehr glänzende Ouverture zur Regierungsjubelfeyer unsers Königs, geschrieben von C. Mar. v. Weber, deren Vortrag aber noch sehr ungeschliffen war, ferner Schiller's Ballade, *der Graf von Habsburg*, von A. Romberg für eine Solostimme, mit Begleitung des Orchesters gesetzt — (die Ausführung ist etwas gedehnt und monoton, obgleich sie sehr gelungene Momente hat); eine Ouverture von B. Romberg (zur *Saffo*), ein Violinconcert von A. Romberg, vom Hrn. Concertmeister Matthäi vorgetragen, eine Ouverture von Agthe (Mitglied des hiesigen Orchesters.) Zu dem vorzüglich guten, was wiederholt gegeben wurde, müssen wir Beethovens Symphonie aus A dur und andre von Haydn, Mozart (Es dur), die trefflich und geistreich ausgearbeitete Symphonie von Vogler und mehre Gesangstücke rechnen. Mad. Neumann-Sessi sang in ihrer meisterhaften Art Scenen von Nicolini (Ah se mi lasci), von C. M. v. Weber (*Misera me* — eine wackere und geistvolle Arbeit), von v. Poissl (aus *Ottaviano*, Scene und Arie mit Chor, voll schönen Gesangs und ausgezeichneter Begleitung) und von Portogallo (Frenar vorrei le lagrime) untadelich, Hr. Klengel von der hiesigen Oper trug mit derselben ein grosses Duett aus *Adelasia* von Sim. Mayer, und eine Scene und Arie mit Chor von Generali mit rühmlicher Fertigkeit und Ausdruck vor. Hr. Grenser zeichnete sich durch den Vortrag eines Flötenconcerts von Berbiguier sehr aus; nicht minder Hr. Moritz Klengel durch den Vortrag eines Rode'schen Violinconcerts; Composition und Vortrag des von uns schon früher einmal gehörten Pianoforteconcerts von Fr. Schneider bewiesen eine grosse Wissenschaft des Künstlers in beyden. Dass Hr. Häser vom Stuttgarder Theater eine Scene und Arie von Pilotti und in einem folgenden Concert auch eine Scene von eigner Composition mit verdientem Beyfall vorgetragen, ist, wenn ich nicht irre, schon in diesen Blättern angezeigt worden. Von grössern Gesangstücken wüsste ich nichts herauszuheben. Die in den letzten Monat (December 1818) fallenden Concerte gaben uns von Instrumentalstücken die, welche zu den interessantesten neuern Producten dieser Gattung gehören: Symphonien von Ries und Spohr und eine meisterhaft gearbeitete von B. Romberg, von Ouverturen, die originelle zu *Coriolan* von Beethoven, die prächtige Ouverture Winter's (aus C moll) und eine Phantasie für's Pianoforte von Mozart (aus C moll), vom Kapellmeister Ritter von Seyfried in Wien höchst glücklich und gewandt für das volle Orchester bearbeitet. Hr. Heinze, Mitglied des hiesigen Orchesters, trat in diesem Concert mit einem Klarinettconcert, componirt von G. A. Schneider, auf und bewies einen hohen Grad von Gewandtheit in der Behandlung seines Instruments. Sicher wird Hr. H. einer der ersten Virtuosen auf demselben, wenn es ihm noch gelingt, in seinen Vortrag grössere Mannigfaltigkeit zu legen. Die Composition ist dem Instrumente sehr angemessen. Dasselbe kann Ref. von Hrn. Grenser sagen, der ein sehr schwieriges und glänzendes Flötenconcert von B. Romberg mit einem seltenen Grad von

Fertigkeit und schmeichelnden Wohllaut vortrug, der diesem Instrumente sehr eigen ist. Hr. Barth begleitete eine von Mad. Neumann-Sessi vortrefflich gesungene Scene und Arie von Hrn. v. Poissl (Se in liberta pot.) mit seinem schönen Tone auf der Klarinette. Von Gesangstücken hörten wir zum erstenmale Andr. Romberg's *Pater noster*, eine gute Arbeit, obwol ohne tiefen Eindruck; ferner ein *Salve regina* von Jos. Haydn, in edlem einfachen Styl, und unendlich rührend, den rührendsten Madonnengemälde aus deutscher Schule zu vergleichen, und im letzten Concert des Jahres die prachtvolle Introduction zu des Hrn. Kapellmeisters v. Seyfried Oratorium, *Abraham*, zum erstenmale und zwar sehr gut ausgeführt. Der Componist ist, wie auch andere seiner Compositionen beweisen, Meister der Instrumentation und strebt mit Glück nach charakteristischem Ausdruck; für ein geistliches Werk scheint indessen doch zu viel weltliche Pracht in diese Instrumentation gelegt zu seyn. Ref. wünscht sehr, das Ganze bey einer günstigen Gelegenheit zu hören, woran es gewiss nicht fehlen kann. Dass es daran nicht fehlt, schien auch das zum Besten des Instituts für alte und kranke Musiker des hiesigen Orchesters, Sonntags den 13ten December gegebene Concert zu belegen, in welchem wir endlich einmal ein bedeutendes grosses Musikwerk zu hören bekommen. Das Interessanteste dieses Concerts war eine Symphonie von dem Harmoniereichen And. Romberg, sein neuestes Werk. Von ihm muss in diesen Blättern besonders geredet werden, hier nur die verdiente Bemerkung, dass dieses Werk von unserm Orchester mit jenem Eifer und Feuer ausgeführt wurde, die der Ausführung der Symphonien seit Jahren die Aufmerksamkeit der Musikfreunde gesichert hat. Die im zweyten Theile dieses Concerts gegebene Ouverture, welche der Abbé Vogler zu den Kreuzfahrern geschrieben hat, scheint dem Ref. zu den bizarren Ausartungen der Vogler'schen Charakteristik zu gehören. Hr. Musikdirector Schneider trug das sehr angenehme Pianoforteconcert von Dussek aus F dur, Mad. Neumann-Sessi eine Scene von Farinelli und Hr. Klengel eine Scene mit Rondo von Päer (Sono contento etc.), sämmtlich mit anerkanntem Bravour vor; ein italienischer Chor von Righini beschloss das nicht sehr besuchte Concert. Seit unserm letzten Berichte gab der bekannte Waldhornist Joseph Gugel aus Petersburg mit seinem eilfjährigen Sohne im Saale des Gewandhauses ein ausserordentliches Concert. Vortrag und Composition hat das ungewöhnlich zahlreiche Publicum in gleichem Maasse befriedigt. Das Spiel des Vaters verschmilzt mit dem des liebenswürdigen Knaben zu einem sehr wohlthuenden Eindruck, indem wir hier den reinen unverfälschten Naturton mit der leichtesten und sichersten Behandlung des Instruments in allen seinen Regionen und eine angenehme Mannigfaltigkeit des Vortrags wahrnehmen. Hr. Gugel spielt das Secondhorn, sein Sohn die Oberstimme, jener mit einer unübertrefflichen Sicherheit in der Tiefe, dieser mit einer ungemeinen Weichheit in den Obertönen, und die Einigkeit in dem Zusammenspiel beyder ist der schönste Beleg von dem Kunstsinn, der hier vom Vater auf Sohn verpflanzt wird. Die Stücke, in welchen beyde sich mit dem grössten Beyfall hören liessen, waren ein interessantes Concertino für zwey Waldhörner von B. Romberg, sehr schwierige Variationen über ein russisches Thema für zwey Waldhörner, von Hartmann und ein gastronisches Trio für das Pianoforte und zwey Waldhörner von Wölfl, zu welchem der letztere Meister diese Instrumente auf eine ihrer Natur sehr angemessene Weise zusammengestellt hat. Hr. Musikdirector Schneider, welcher die schwierige Partie des Pianoforte vortrug, ging sehr gut in dessen Sinn ein, und unvergleichlich schön war der Eindruck der im tiefsten piano verhallenden Waldhörner, die denselben so köstlich begleitete. Ref. möchte bey dieser Gelegenheit wieder auf die Compositionen des genialen Wölfl aufmerksam machen, von dessen Werken wir seit mehrer Zeit fast gar nichts gehört haben, obwol sie einen grossen Theil des Neuesten übertreffen. Noch muss ich bemerken, dass in diesem Concert auch zum erstenmal eine Ouverture von Lindpaintner gehört wurde, deren Composition und Vortrag kräftig und ansprechend war. Man kann wünschen, sie bald wiederholt zu hören. Hr. Klengel sang eine Scene nebst Rondo von C. Mar. v. Weber (Il momento s'avvicina) recht wacker, das Terzett aus *Achilles* von Päer ging weniger gut zusammen. Was die hiesige Oper anlangt, so haben wir seit unserm letzten Berichte, und nach der Abreise des Hrn. Wollfner, der in den *Schwestern von Prag* noch eine äusserst ergötzliche Probe seiner Bravour im Falset ablegte, von Opern nur Mozart's *Zauberflöte* und Gluck's *Iphigenia auf Tauris* gesehen und gehört. Zwey Meisterwerke, deren Einstudierung

das Repertoire unserer Oper ernsthaft bereichert. Hier ist blos von dem musikalischen die Rede, und in dieser Hinsicht müssen wir vor allem anführen, dass beyde Opern von dem wackern Musikdirector trefflich einstudirt worden sind. In Hinsicht der Tempis (z. B. des ersten Damenterzetts in d. *Zauberflöte*) würden wir nicht überall einverstanden mit ihm seyn können. Die einzelnen Partien konnten kaum besser besetzt seyn; Mad. Neumann-Sessi sang die der Königin, Hr. Klengel die des Tamino, Mad. Werner die der Pamina, Hr. Furst den Sarastro. An einzelnen Stellen drang sich dem Ref. die unangenehme Bemerkung auf, dass doch auch die trefflichsten Sänger, die sich übrigens durch eine sinnvolle und mässige Anwendung der Verzierungen von der Mehrzahl auszeichnen, der Versuchung zuweilen nicht widerstehen können, ihren Launen am unrechten Orte zu folgen. Gewiss ist Mozart gerade der Componist, der so etwas am allerwenigsten verträgt, weil Melodie und Harmonie bey ihm von einer höhern Nothwendigkeit selbst dictirt zu seyn scheinen, weshalb es hier auch am störendsten auffällt. So bediente sich z. B. Mad. Neumann-Sessi, die übrigens ihre Partie mit vieler Bravour sang, bey den Worten ihres ersten Recitativs: „vermag am besten" einer Volate, die ich nicht gut finden kann, weil sie die richtige Betonung des ganzen Satzes verändert. — Mozart schreibt in der Arie des Tamino

Ach wo, wo, find ich sie

und declamirt so schön, als wahr. Hr. Klengel singt

find ich sie

eben so unschön als unrichtig declamirt, aber wahrscheinlich nur, um einen Sprung in's Falset anzubringen. Da hier von keiner Verzierung, sondern von einer wirklichen Veränderung die Rede ist, so ist die Frage billig, wie kann man einen Mozart so verbessern wollen? Uebrigens lässt Ref. Hrn. Klengel vollkommen Gerechtigkeit wiederfahren, und erkennt daher auch an, dass derselbe die ganze Partie, vornämlich aber die schöne Arie: Dies Bildniss etc. mit vielem Ausdruck und lobenswerthem Mässigung in Verzierungen vorgetragen hat. Die Partie der Pamina ist weniger hervorstechend, als die übrigen Hauptpartien: um so mehr findet sich Ref. bewogen, dem verständigen Gesang der Mad. Werner in dieser Partie seinen Beyfall zu bezeigen. Hr. Fürst eine ansstehende Stimme, die besonders in den mittlern Tönen recht voll und wohlklingend ist, wäre seine Methode zu singen einfacher und fliessender, so würde er die Partie des Sarastro vollkommen ausfüllen. Die übrigen Rollen — auch die des Sprechers (obgleich von einem Anfänger gesungen), wurden recht gut vorgetragen, so waren auch die Terzette der Damen und Knaben wacker eingesungen. Mit Recht hat das Publikum an dem Wiedererscheinen dieser Oper grossen Antheil genommen. Von der Aufführung des Gluckschen Meisterwerks wünschte Ref. das letztere ebenfalls sagen zu können, doch vielleicht hatte die Nähe des Weihnachtsfestes einen Theil des Publikums abgehalten, der Aufführung beyzuwohnen. Ref. schiebt sein Urtheil bis zur Wiederholung dieser Oper auf. Am ersten Weihnachtsfeyertage liess die Theaterdirection Haydn's *Schöpfung* im Theater aufführen. Das Orchester, die Chöre und unter den Solopartien die des Tenors (Hr. Klengel) zeichneten sich aus, im übrigen wollen sich alle Concerte im Theater nicht recht ausnehmen. Indem Ref. diesen Bericht beschliesst, kann er nicht umhin, wenigstens mit einem Worte anzuführen, dass auch in diesem Zeitraum die hiesige Kirchenmusik viel Gutes und Mannigfaltiges geleistet hat. In den starkbesuchten Sonnabends-vespern hörten wir auch einige Motetten und Arien von einem angehenden Componisten, Namens Reissiger, einem Schüler des verdienten Cantors Schicht, welcher Aufmunterung verdient.

Dresden. Am dritten November wurde *Blaubart* wiederholt. Mad. Sandrini, als Marin, hielt sich darin mehr an den Charakter ihrer Rolle, als das vorige Mal. Was übrigens das sämmtliche Spiel betrifft, so berufen wir uns auf das damals von uns darüber bemerkte.

Am vierten folgte *Elisabetta* von Rossini. Bey dieser Vorstellung wurde bey Dem. Funk, als Elisabetta — mochte nun Furcht oder physische Indisposition Schuld daran seyn — das Detoniren sehr merklich, auch ihre hohen Töne waren nicht so gut, vorzüglich bemerkte man dies in ihrem Duette mit Mad. Miksch. Uebrigens ging die Vorstellung, wie gewöhnlich, sehr gut und gefiel den zahlreichen Zuhörern.

Am 10ten gab die deutsche Gesellschaft *Hadrian von Ostade*, ein Singspiel in einem Aufzuge von Treitschke mit Musik von Weigl. Wir haben diese Vorstellung nicht gesehen. Hr Geyer soll sich als braver Komiker darin ausgezeichnet haben.

Am 11ten gab die italienische Gesellschaft Morlacchi's *Capricciosa pentita*. Ueber den Gehalt dieser Oper haben wir, als sie im Jahr 1816 zum erstenmal hier auf die Bühne kam, unsere Meynung damals in No. 6, S. 95 dieser Zeitung ausgesprochen. Auch bey der neuen Vorstellung dieser Oper war ihre Wirkung die ehemalige. Schade ist es, dass den schönen musikalischen Gedanken die nöthige Ordnung und Haltung fehlt und dass der Componist sich nicht kurz fassen kann.

Am 16ten folgte die Oper, *Johann von Paris*, von der deutschen Gesellschaft gegeben. Als diese Oper zum erstenmal hier aufgeführt wurde, debutirte darin die berühmte Sängerin Mad. Grünbaum, als Prinzessin von Navarra; das zweytemal hatte Mad. Sandrini diese Rolle; das drittemal trat Dem. Funk, an die sie sie abgegeben hatte, zum erstenmale nach ihrer Rückkehr aus Italien, in derselben in der deutschen Oper auf. Die erste dieser drey Sängerinnen entzückte das Publikum zu dem lautesten Beyfalle, und noch hallt ihr melodischer, hinreissender Gesang in unsern Ohren wieder. Die zweyte gefiel nicht, und die dritte, die zwar besser sang, als die zweyte, detonirte. Dieser widrige Fehler war in ihrer Arie des ersten Aufzugs bey den Worten: „Welche Last gewährt das Reisen u. s. w." so bemerkbar, dass es gegen das Ende, wo die andern Stimmen einfallen, schien, als spielte das Orchester in einem andern Tone. Eben so ging es im Duett des zweyten Acts mit Hrn Wilhelmi, als Johann: beyde Stimmen trennten sich wetteifernd im Accorde. Zwar liess Dem. Funk in ihrer Arie schöne Gänge hören, aber desto mehr muss man es bedauern, wenn sie detonirt und der Gesang dadurch einem Strausse welker Blumen ähnlich wird, in welchem man auch eine schöne Lilie erblickt. Ihre Stimme ist gut, ihre Gestalt und ihr ganzes Aeusseres schön, warum macht sie, bey so glücklichen Vorzügen, sich nicht von einem unangenehmen Fehler los, einem Hauptfehler gegen gute Schule und Melodie, der jedes gebildete Ohr beleidigt? Möge die junge achtungswürdige Künstlerin unsere wohlgemeynte Bemerkung zu ihrer grössern Vervollkommnung benutzen, und sich von diesem Fehler, welcher, wenn er einmal eingewurzelt ist, nur sehr schwer abgelegt wird, durch Genauigkeit, Studium und durch die Hülfe eines guten Lehrers befreyen! Sie liess uns einen grossen Umfang der Stimme hören, die sich aber nicht ganz gleich blieb, nämlich vom tiefen

A bis zum hohen D dies letztere hielt sie mit Sanftheit, Intonation und Präcision. Was die übrigen Sänger betrifft, so können wir nur wiederholen, was bereits in No. 20, S. 312 des vorigen Jahrgangs dies. Zeit. gesagt worden ist. Das Haus war voll und die schöne Musik, die Dichtung und die Ausführung gewährten allen das lebhafteste Vergnügen.

Am 18ten gab die italienische Gesellschaft Rossini's vielbesprochenen *Tancredi*. Hört man den Tancredi, so hört man auch *l'Elisabetta*, *il Turco in Italia* und *l'Inganno felice*: so sehr gleichen sie sich in Melodie und Harmonie. Mad. Gregori aus Rom, die aus Frankfurt am Mayn gekommen war, debutirte in Tancredi's Rolle. Die Handlung dieses Trauerspiels schien jedoch nicht mehr in Syracus, sondern in China vorzugehen, denn bey der Erscheinung dieser kleinen, dicken, schlecht costumirten Dame glaubte man in Tancredi einen wunderlichen Chinesen zu sehen, so dass das ganze Publikum in lautes Gelächter ausbrach. In der Action war ihr ganzer Körper so beweglich, wie ein Feuerrad, ihre Mimik war schlecht, ihr Gesang monoton und geschmacklos, ihre Altstimme von geringem Umfang ohne Klang, rauh und hart, so dass wir einen alten Castraten ein *Qui tollis* oder ein *Miserere* singen zu hören glaubten. Ihre abgebrochenen Volaten und Coloraturen, Cavallate wie sie die Italiener nennen, waren altmodisch, ihre Aussprache im Syllabiren der Vocale war zu offen, z. B. anstatt eines *a* hörte man *ae* u. dergl., wodurch ihr Gesang widrig wurde; sie zog überdies oft im Tone unter; und so hatte Tancredi, der in Wien aus dem Munde der Borgondio bezauberte, hier das Schicksal, zu Grabe getragen zu werden. Auch kam dieser chinesische Tancredi nur einmal zum Vorschein, und wurde zur Freude des Publikums am 21sten in die *Cantatrici villane* von Fioravanti verwandelt, worin sich die Herren Bonnean und Tibaldi, so wie Mad. Sandrini als Ame- nade auszeichneten. Nach einer solchen Debutirenden glänzte Mad. Sandrini desto mehr hervor, wiewol sie nicht bey Stimme war, auch ihre Stücke nicht

vorzüglich sang, und — freylich aus Nothwendigkeit — mehre Passagen wegliess, vorzüglich in der Arie des zweyten Aufzugs Giusto ciel etc. Demohngeachtet fand sie Beyfall, wol hauptsächlich wegen einiger Triller, die sie in der Stretta ihrer Arie anbrachte. Hr. Tibaldi als Argirio, Amenaidens Vater, sang seine Partie sehr gut. Bey den Chören herrschte vollkommene Einheit, sowol in den Stimmen, als in der Intonation. Das Orchester spielte mit Präcision und alles ging trefflich.

Den 25sten wiederholte die italienische Gesellschaft Rossini's *Magazzo felice*, vor der Vorstellung bliess Hr. Joseph Gugel aus Petersburg, nebst seinem eilfjährigen Sohne, ein Concert für zwey Hörner in F dur, Andante F moll und das letzte Allegro in F dur, von neuer Composition. In der Ouverture der genannten Oper zeigte sich im Präludium eine solche Unordnung im Orchester, dass zehn Takte ganz ausser dem Rhythmus waren; die Saiten-Instrumente machten eine andere Passage und die Blas-Instrumente wieder eine andere. Wir glauben, der Director des Orchesters war daran Schuld, der vielleicht den Gang des Rhythmus nicht recht beobachtete, vielleicht das Largo für ein Allegro nahm. Solche Verstösse ereignen sich zuweilen aus Uebereilung, aber — in den Augen mancher ist es etwas ganz unbedeutend. Mad. Sandrini als Isabella, hatte an jenem Abend wenig Stimme, und sang daher ihre Partie nicht vorzüglich. Doch die Stimmen leiden freylich oft von der rauhen feuchten Jahrszeit, und die Kritik muss dann Rücksichten nehmen. — Hr. Tibaldi und Hr. Benincasa zeichneten sich aus. Nach beendigter Vorstellung folgten Variationen in F moll für das Waldhorn auf ein russisches Thema, componirt von Hartmann und vorgetragen von Hrn. Gugel und seinem Sohne. Die Leichtigkeit und Anmuth, mit welcher der letztere, ein Knabe von noch so zartem Alter, auf diesem viel Kraft und Athem fordernden Instrumente, selbst grosse Schwierigkeiten vorträgt, setzt in Erstaunen und fand auch hier vollen Beyfall. Auch sein Vater und Lehrer gefiel. Seine tiefen Töne sind zwar etwas rauh und widrig, seine Kunstfertigkeit ist aber achtungswerth.

Am 28sten gab die italienische Gesellschaft Mozarts *Figaro*. Dem. Funk spielte darin die Rolle der Gräfin, in welcher sie vor ihrer Reise nach Italien zum erstenmale auf hiesigem königlichen Theater aufgetreten war. Diesesmal zeichnete sie sich weniger darin aus, als früher. Die Cavatina in Es dur beym Aufzuge des zweyten Acts sang sie gut und man hörte den oben gerügten Fehler nicht sehr, desto merklicher aber war er in der schönen Arie des dritten Acts in C dur *Dove sono i bei momenti* etc. Sie erhielt übrigens Beyfall. Mad. Sandrini zeichnete sich in der lieblichen Rolle Susannens aus. Hr. Benelli hatte, was wir nicht billigen können, die Rolle des Grafen Almaviva, welche eigentlich nicht für seine Stimme, sondern für den Bass geschrieben ist, übernommen. Durch solche Uebertragungen verliert der Gesang und das Ganze, besonders in mehrstimmigen Stücken, wo dann das Fundament, der Bass, fehlt, und die Harmonie verletzt wird, so viel von der gehörigen Wirkung. Mad. Mieksch machte den muntern Pagen Cherubim; aber hätte Mozart seine schönen Cavatinen so vortragen hören, so würde er sich mit Unwillen entfernt haben. Hr. Benincasa als Figaro verdient Lob, seine Gewandtheit im Spiele, seine schöne sonore Stimme, seine deutliche Aussprache und sein Gesang fanden allgemeinen Beyfall. Dem. Emilie Zucker, als die alte Marcelline, führte diese Rolle sehr gut durch. Alles Uebrige ging in bester Ordnung und zur Zufriedenheit der jedoch nicht zahlreichen Zuhörer.

Am 29sten November und am ersten December wiederholte die deutsche Gesellschaft Mozarts *Zauberflöte*. — Beyde Vorstellungen wurden mit Entzücken aufgenommen und seit langer Zeit war das Schauspielhaus nicht so gedrängt voll, als bey den Vorstellungen dieses Meisterwerks. Costum und Decorationen waren gut und alle Individuen thaten bey jeder Vorstellung ihr Möglichstes. Hr. Toussaint, als Sarastro, sang jeden Abend noch besser, so auch Hr. Bergmann als Tamino und Dem. Julie Zucker als Pamina, welche nach der letzten Vorstellung hervorgerufen wurde. Mad. Metzner, als Königin der Nacht, können wir blos auf das verweisen was wir in No. 48 (v. vor. Jahrg.), S. 839 gesagt haben. Möchte sie die Furchtsamkeit ablegen, die ihrer Kunst so viel Eintrag thut. Sie fasse Muth und studire, so wird sie das gewünschte Ziel erreichen.

Am zweyten wiederholte die italienische Gesellschaft *Figaro* bey nicht sehr vollem Hause.

Am vierten gab Hr. Joseph Gugel mit seinem Sohne, von der königlichen Kapelle unterstützt,

im Hôtel de Pologne ein Concert, bey welchem wir jedoch nicht gegenwärtig waren.

Am dritten gab die deutsche Gesellschaft zum erstenmale Theodor Körner's lyrisches Drama in einem Acte: *das Fischermädchen*, oder *Hass und Liebe*, von einem Dilettanten, Hrn. J. P. Schmidt in Berlin, in Musik gesetzt. Diese Musik, welche von achtungswerther Kenntniss der Harmonie zeugt, ist in einem sehr gewählten Style, mit Kunst, Originalität und Charakter geschrieben. Die Chöre, Fernando's Arie, die sich mit dem Chore schliesst, wenn er die Fischer zum Kampfe mit den genuesischen Soldaten auffordert, das Quartett und die Scene und Arie der Florentine sind zu rühmen. Hr. Zwick hatte die Rolle des Gregor Salvani, Hr. Wilhelmi die des Fernando, Hr. Toussaint die des alten Fischers Anselmo Lanza. Beyde spielten ihre Rollen und Charaktere sehr gut. Dem. Benelli, als Florentine, Lanza's Tochter, fühlte diese für Spiel und Gesang ziemlich schwierige Rolle gut aus. In ihrer Arie, welche gute Declamation erfordert und schwer modulirt ist, überwand sie diese Schwierigkeiten recht gut. Hr. Meinner als Francesco, ein Fischer, spielte seine, übrigens nicht bedeutende, Rolle gut. Hr. Höcker, in der Rolle des Baleardino, eines genuesischen Hauptmanns, macht auch in den ernsthaftesten Stücken das Publikum mit seinem Gesange zu lachen. Es ist schwer zu sagen, von welcher Gattung seine Stimme sey.

Am sechsten wurde die *Zauberflöte* bey einem sehr vollen Hause wiederholt. Mad. Metzner, als Königin der Nacht, zeigte in dieser Vorstellung mehr Muth, sang besser und erntete allgemeinen Beyfall.

Die Oper, mit welcher unsere Bühne vor dem Weihnachtsfeste geschlossen wurde, war *les Danaïdes*, vom Hrn. Kapellmeister Morlacchi, welche die italienische Gesellschaft am neunten und zwölften gab. Zum erstenmale kam diese Oper im Jahr 1812 auf unsere Bühne, und 1814 ward sie ebenfalls zum Schluss der Bühne vor dem Weihnachtsfeste gegeben. Bey jenen beyden Vorstellungen wurde dies Werk mit lebhaftem Beyfall aufgenommen und von dem zahlreichen Publikum einstimmig als eines der besten Werke dieses Meisters anerkannt, nur bemerkte man einige Stücke als zu lang. Auch fand damals Hr. Benelli in der Rolle des Danao grossen Beyfall, welche nun, wie die Franzosen sagen, cheval de bataille ist, da sie einen kunstreichen tragischen Schauspieler und vorzügliche Declamation fordert, auch seinem Gesang ganz angemessen ist. Hr. Tibaldi, als Linceo, und Mad. Sandrini, als Ipermnestra, wurden gleichfalls ausgezeichnet und letztere wurde nach kaum geendigter zweyter Vorstellung herausgerufen. Bey der letzten Darstellung dieser Oper hingegen wurde sie von dem Publikum nur kalt aufgenommen! Welche Veränderung! War es nicht die nämliche Musik? Ward sie nicht von denselben Sängern ausgeführt? Wie soll man diese Veränderlichkeit des öffentlichen Urtheils deuten? — In der Aufführung zeichnete sich Mad. Sandrini als Ipermnestra, theils als gute Schauspielerin durch richtigen Ausdruck, theils durch ihren Gesang aus, da der Tonsetzer einige Stücke ihrer Stimme angemessener abgeändert hatte. Hr. Benelli, als Danao, spielte meisterhaft, vorzüglich in der zweyten Scene und Arie, wenn er aus der gegen Linceo verlornen Schlacht zurückkehrt; dennoch liess man auch ihm die verdiente Gerechtigkeit nicht widerfahren. Hr. Tibaldi, in der Rolle des Linceo, sang seine grosse Arie im ersten Acte in A dur mit grösster Genauigkeit, Gefühl und Grazie. Auch zeichneten sich die Virtuosen der königlichen Kapelle, Hr. Dotzauer und Hr. Poland vorzüglich aus, indem sie, der erstere mit dem Violoncello, der andere mit der Viola die grosse Arie in C dur, die Hr. Benelli im zweyten Acte sang, in der vollkommensten Einheit und mit den melodischsten Tönen begleiteten. Alles Uebrige ging trefflich von statten, bis auf eine kleine Unordnung unter den Statisten und in den Chören, die sich in der ersten Vorstellung einschlich. Das Orchester trug, wie gewöhnlich, mit Genauigkeit und Eifer dazu bey, der Aufführung des Stücks Vollkommenheit zu geben.

Kirchenmusik. Am Tage der heiligen Cäcilie, den 22sten November, liess uns der Klarinettist, Hr. Roth der jüngere, in der katholischen Kirche eine neuerlich von ihm componirte Messe hören, welche von Kenntniss der Harmonie und von Talent zeugte, welche aber in einzelnen Perioden und Gängen wol deshalb nicht die gehörige Wirkung thut, weil in dieser grossen Kirche, welche ein starkes Echo hat, nur das Grossartige in der Harmonie gute Wirkung thut, das kleinere aber und die feineren Verzierungen in der Harmonie sich darin verlieren und oft vielmehr

widrig klingen. In gewissen Accorden waren die Stimmen zu tief gesetzt, wodurch sie im forte von den Instrumenten übertönt wurden; einige Modulationen waren mit zu grosser Flüchtigkeit gesetzt, wodurch ihre Ausführung erschwert wurde. Uebrigens war das Kyrie, ein Andante in G moll, andächtig und von richtigem Ausdruck der Worte, so wie auch das Christe in Es dur, welches an das Christe aus Naumanns Missa in As dur erinnerte. Jenes Kyrie war ein Allegro mit einer Fuge in der prima tonica, aber das Thema und die Ausführung der Fuge schienen sich mehr für ein Requiem, als für eine solenne Missa zu eignen. Das Gloria in excelsis — ein Allegro in D dur mit einer Fuge bis zu cum sancto spiritu — war an Klarheit des Styls und Wirkung das gelungenste Stück. Das Credo war ein Allegro in G dur, worin das crucifixus am merkwürdigsten war. Im letzten Allegro „et resurrexit" zeigte sich Verwirrung in der Melodie, welche aus oben angeführten Ursachen entstand. Das Sanctus war in D dur, das Agnus Dei in Es dur. Es ist andächtig, harmonisch gut geschrieben und wirksam. Die Urtheile über diese Missa waren getheilt; den meisten gefiel sie nur wenig, doch ward das Verdienstliche derselben von den Künstlern anerkannt. Die Aufführung vom Hrn Kapellmeister von Weber mit gewohntem Eifer und Energie geleitet, war von Seiten der Sänger und der Instrumentisten genau, und nicht das geringste Schwanken im Rhythmus zu hören. Der junge achtungswerthe Künstler nehme unsere Bemerkungen als wohlgemeynt auf, und befleissige sich, bey künftigen Werken dieser Art, der Grossen und der Klarheit, welche dann die gewünschte Wirkung nicht verfehlen werden.

Berlin. Uebersicht des Decembers. Den zweyten gab Hr. Herzizky Concert im Saale des Ordensgebäudes der Loge Royal York zur Freundschaft. Er blies recht brav ein Concert von Rode, für die Flöte eingerichtet von Hoffmeister und eine Phantasie für die Flöte von Tulou.

Den vierten gab der Schauspieler Hr. Heinr. Blume eine sogenannte musikalische Abendunterhaltung in dem neu eingerichteten Saale in der französischen Strasse, mit folgendem Inhalt: Den Anfang machte die Ouverture aus *Titus*, für Blasinstrumente 13stimmig arrangirt vom Kammermusicus Tausch d. Vater, und von Mitgliedern der königlichen Kapelle ausgeführt. Dann sangen die Hrn. Stümer, Rebenstein, Wauer und Blume einen neuen Gesang, *die Sirenen*, von C. Blum (Bruder des Concertgebers.) Mad. Milder-Hauptmann sang mit Hrn. Blume das bekannte Duett aus *Figaro*, so wie dieselben mit Mad. Seidler und Hrn. Stümer das von Righini componirte Gedicht von A. W. Schlegel, *der Schwan, der Adler und die Tauben*. Mitglieder der königlichen Kapelle führten das von Tausch d. Vater 13stimmig arrangirte Duett aus *Titus* für Blasinstrumente aus. Mad. Seidler und Hr. Blume sangen hierauf das Duett aus *Don Juan*: La ci darem la mano. Auch sang der letzte mit den Hrn. Stümer, Rebenstein und Wauer ein neues Lied für Krieger mit Chor von C. Blum. Endlich verdiente die von Tausch d. Vater 13stimmig arrangirte Arie aus *Titus* mit obligater, von Hrn. Tausch geblasener, Klarinette Auszeichnung.

Den siebenten war *Hamlet*, nach Schlegels Uebersetzung. Ich erwähne diese Vorstellung nur wegen der Ouverture und andrer zur Handlung gehöriger Musik, die vom Freyherrn C. v. Miltitz neu componirt ist, aber nicht eben gefiel.

Den 14ten ward zum erstenmal im Opernhause gegeben: *Lila*, Schauspiel mit Gesang und Tanz in vier Abtheilungen von Göthe, Musik vom königlichen Musikdirector Hrn. Seidel. Der Inhalt des Stücks ist allbekannt; er ist aber auch gewiss nach der richtigen Ansicht des Componisten die Ursache, warum das Stück nicht früher auf der Bühne erschien. Ref. erinnert sich, dass vor vielen Jahren der Dichter einen Versuch mit der Darstellung seiner *Lila* und mit des sel. Wolffs Musik in Weimar gemacht habe, und dass schon damals der Versuch nicht gelang. Auch diesmal versprechen wir der *Lila* kein günstigeres Loos, obgleich die Composition unverkannten Werth hat. Mit Beyfall nahm man auf im ersten Acte das Terzett von Verazio (Hrn. Wauer), Friedrich (Hrn. Rebenstein) und dem Grafen (Hrn. Beschort): Lasst ungestört uns wagen etc., im zweyten Acte Lila's (Dem. Joh. Eunike) Arie: Ich schwinde, verschwinde etc. und: Ich fühle die Gluth etc., eben so ihre Partien im dritten Acte: Ich biete dir Trotz etc. und: Sterne, Sterne etc., so wie ihr und Friedrichs Duett: Bleib und erwirb den Frieden etc.

Den 15ten gab Mad. Weznitzky-Seidler eine musikalische Abendunterhaltung in dem bekannten

Saal. Mit bezaubernder Lieblichkeit trug sie eine Cavatine von Generali, einen Bolero von Pucitta und mit Mad. Milder-Hauptmann das Duett der Gräfin und Susanne im zweyten Acte der Oper *Figaro* und ein anderes aus Gyrowetz Oper, *Federica e Adolfo* vor, in welchem letztern die schöne Uebereinstimmung beyder trefflichen Stimmen die zahlreiche Versammlung zum lautesten Beyfall hinriss.

Den 14ten gab der Kammermusicus Andr. Schunke Concert, in dem er ein Adagio mit Echos und Polonoise für's Waldhorn von Dupuy, und mit den Hrn Lenz, Bliesener jun und Pfaffe sen. ein Concertino für vier Waldhörner (drey gewöhnliche und ein vom Kammermusicus Stölzel erfundenes chromatisches) von A. Schneider, und mit den Hrn. Carl Schunke aus Stuttgart, Lenss, Braun, Gabrielsky, Kalz und Ebeld ein Septett von Hummel für Fortepiano, Viola, Oboe, Flöte, Violoncell, Contrebass und Waldhorn sehr brav vortrug

Den 18ten gab der Kammermusicus Hr. Schwartz jun. Concert, und spielte mit allgemeinem Beyfall ein Trio für's Pianoforte von Hummel, mit Begleitung des Hrn Concertmeisters Seidler und Hrn. Kreutz, und la bella Capriccioso für's Pianoforte von Hummel.

Aus den Papieren eines Musikfreundes.

Warum ist Mozart das nie alternde, unsterbliche musikalische Genie? Weil bey ihm alles Musik in der Musik ist, alles durchdrungen von Seele und Gemüth, und von dem wechselndsten Leben belebt bis auf den letzten Takt Während bey den meisten andern oft das Natürliche künstlich erscheint, so hört sich bey ihm das Künstlichste noch immer einfach und natürlich an Wenige wussten, wie er, das Fachwerk, das Baugerüste der Kunst zu verstecken und diese so ungezwungen hervortreten zu lassen, als wäre alles ohne Mühe erzeugt, und könnte von jedem Kunstverwandten in guten Stunden nachgemacht werden Das ist eben das Charakteristische der künstlerischen, so wie jeder andern Mässigung, dass der Nacheiferer, weil er das dargebrachte Unschätzbare mit einer gewissen Bequemlichkeit geniessend sich aneignet, bey seinen eigenen Leistungen nun auch nicht mehr von der Bahn des Rechten abweichen zu können meynt. Aber obgleich jedem echten Kunstwerk die Regel seiner Construction mitgegeben ist, so mag sie doch nicht leicht aufzufinden und noch schwerer festzuhalten seyn Mozart stand mit der Natur im Bunde, und diese hat an ihm selbst das Beyspiel eines Wesens aufstellen wollen, das ganz in göttlicher Kunst aufging.

An die musikalischen Verschwender.

Wäret Ihr wahrhaft reich, Ihr wüsstet vernünftig zu sparen,
Wer leichtfertig erreicht, jagt das Erworbene durch.

An B und C.

Singend trotzet ihr uns, da selbst auch der Lärm der Begleitung
Machtlos die Decoer zu arg, kann uns die Herrschaft erfreun?

P L. B

KURZE ANZEIGE.

Sonate pour le Pianoforte, comp par J C H Pohse. Oeuvr. 3 à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr 20 Gr.)

Bravourspieler von Kraft und vieler Fertigkeit erhalten hier eine Composition, die sie durch manche originelle Wendung, Fülle der Harmonie und Streben nach Selbstheit anziehen, und durch Menge der Figuren, Vollgriffigkeit und viele Gelegenheit, Herrschaft über das Instrument auszuüben, reichlich beschäftigen wird Das erste Allegro, das bis Seite 12 reicht, dürfte ihnen durch alle diese Eigenschaften, so wie auch dadurch, dass es über die gewöhnlichere Sonatenform weit hinausgreift und der Phantasie nicht wenig Stoff und Spielraum bietet — der liebste Satz werden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. Nº 5. 1819.

Nachrichten.

Strassburg, im Monat December 1818. Theater. Ueber die diessjährige Besetzung der französischen Oper ist bereits in No. 22 dieser Zeitung gesprochen worden. Da das Publikum mehre Mitglieder durchaus nicht dulden wollte, so sah sich die Direction genöthigt, dieselben durch andere zu ersetzen und, ausser der ihr zu Hülfe geeilten deutschen Bühne, ihre Zuflucht zu Pariser Schauspielern und Sängern zu nehmen. Die Hrn. Valembert und Baptiste ersetzten die abgegangenen Mitglieder und machten die Oper zum Theil erträglich. Als Gäste erschienen Dem. Georges für die Tragödie, und die Hrn. Lays und Baptiste (der Ältere, vom Theatre Feydeau in Paris) für die Oper. Die ausführlichen Berichte des Pariser Correspondenten in dieser Zeitung machen jede Bemerkung über diese beyden Sänger überflüssig. Doch kann Ref. nicht unberührt lassen, dass hier der hochbejahrte Lays auf folgende Art dem Publikum angepriesen wurde: *premier chanteur de l'academie royale de Musique, que les plus célèbres virtuoses ont proclamé le premier chanteur de l'Europe*, (sic) *et qui voyage pour la première fois.*" Die zitternde Stimme des alten Mannes machte nach dieser Anzeige wenig Wirkung auf diejenigen, welche ihn zum erstenmal hörten (man sehe No. 59 des vorigen Jahrg.) und hier den premier chanteur de l'Europe suchten.

Die *deutsche Opern-* und Schauspieler-*Gesellschaft*, unter der Direction der Hrn. Koch und Herzog, gab ihre Darstellungen mit ziemlichem Erfolg und Beyfall, vom 11ten May bis zum 25ten July. Während dieser Epoche waren die Vorstellungen der *Zauberflöte*, des *Opferfestes*, der *Schweizerfamilie*, des *Donau-Weibchens* (erster Theil), *Rochus* u. s. w. die gelungensten zu nennen. Dem. Vio, als Pamina, Myrrha, Emeline, Hulda, Sophie, obgleich neu in diesen Partien, liess nicht dem strengen Beurtheiler wenig zu wünschen übrig. Diese junge Sängerin vereinigt mit einer angenehmen Figur ein helles, angenehmes Organ, ihre Intonationen sind durchaus rein. Die Fortschritte, welche sie, seitdem wir sie in Kinder-Rollen sahen, gemacht hat, berechtigen für die Zukunft zu den besten Hoffnungen. Mad. Vogel, als Königin der Nacht, Elvire, Gertrude, in obigen Opern, leistete, was die Beschränktheit ihres Organs zuliess. Unverzeihlich ist ihre gleichgültige Unsicherheit dieser Sängerin in mehrstimmigen Stücken und Finalen. Nur die Erinnerung an ihre frühere glänzende Periode vermochte das Publikum, seinen Unwillen, namentlich in den beyden Vorstellungen des *Opferfestes*, nicht laut werden zu lassen. Mad. V. gab ferner die Hauptrolle in den beyden kleinen Operetten: *Die Frau in vielerley Gestalten* und die *Talent-Probe*, welche blos zusammengetragene Gesänge aus bekannten Opern enthalten. — Hr. Herbold singt einen tiefen, aber magern Bass; Hr. Herzog erscheint bald in Tenor- bald in Bass-Partien; besser wäre es jedoch, er beschränkte sich für den Bass, doch nur im komischen Fach, wo weniger Haltung der Stimme und Methode erforderlich ist. Demnach war die Rolle des Inka im *Opferfest* durchaus nicht für ihn geeignet; auch verträgt sich seine näselnde Aussprache nicht mit Anstandsrollen. Ref. bemerkt bey dieser Gelegenheit, dass genannte Oper hier zum erstenmal in ihrer ursprünglichen Gestalt, mit Hinweglassung des Pedrillo gegeben wurde. Beyde Aufführungen fanden verdienten Beyfall. Hr. Ritter, ein junger Tenorist, besitzt ein überaus angenehmes Organ; seine gebildete Methode ist einfach und ohne Ueberladungen; was ihm als Schauspieler noch abgeht, ersetzt er durch seinen Gesang. Dies bewies er besonders in den Partien

des Tamino und Morney. Als Jacob Friburg in der *Schweitzerfamilie* liess er am meisten zu wünschen übrig; in der freylich für seine Stimme zu tiefen Partie, war er in den beyden Vorstellungen durchaus unsicher und verdarb so den Haupt-Eindruck in der Erkennungs-Scene. Einen eigenen Tenor-Buffon hatte die Gesellschaft nicht, die noch sehr junge Benz. Koch half als solcher im Nothfall aus: sie besitzt in der That komische Laune, allein die in der Lage des Soprans übertragene Tenor-Partie entstellt die mehrstimmigen Gesangstücke. Noch sey des Hrn Herzog, als Schulmeister in *dem Dorf im Gebirge*, und als Lautenschläger in der Oper *Donavoletta* von Kaner gedacht, in welcher letztern er sich noch besonders als Tänzer auszeichnet.

Eine kleinere Abtheilung dieser Gesellschaft gab während der Bade-Zeit Vorstellungen in Baden (bey Rastadt) und eröffnete am 26sten September die Bühne wieder in Strassburg mit *Agnes Sorel* von Gyrowetz. Einige neue Mitglieder traten in dieser Oper auf. Mad Scharrer zeigte sich als Agnes in jeder Hinsicht als verständige Künstlerin: sie singt mit Gefühl und durchaus rein; ihre etwas magere Stimme hat dennoch Klang und die nöthige Kraft, um in mehrstimmigen Gesängen und Finalen den übrigen das Gleichgewicht zu halten. Hr Scharrer, Bassist, hatte Gelegenheit, als Graf Dunois die sonst bey Bassisten ungewöhnliche Höhe seiner Stimme zu zeigen. Ref. bemerkte das hohe g, und bey andern Gelegenheiten das tiefe es mit voller Kraft. Hr. Sch singt mit Geschmack; einige grelle Mitteltöne abgerechnet, ist seine Höhe der angenehmere Theil seiner Stimme, als Schauspieler befriedigt er vollkommen. Da übrigens diese Oper grösstentheils aus mehrstimmigen Gesangstücken besteht, so gereichte der Fleiss, mit welchem sie ausgeführt wurde, der Gesellschaft zur wahren Ehre, auch war die Aufführung die gelungenste aller Darstellungen zu nennen, welche die Direction während dieser letzten Epoche zu geben im Stande war. Es fehlte nämlich noch immer die angekündigte *erste* Sängerin, als solche erschien endlich und trat auf Dem. Klein vom königlichen Hoftheater zu Stuttgard (?) in der Rolle des Sextus. Ref kann sich unmöglich in eine nähere Beleuchtung des Gesanges dieser ersten Sängerin einlassen, denn es ist unter aller Kritik, lange war es räthselhaft, wie die sonst einsichtsvolle Direction der Herren Koch und Herzog ein solches Subject ohne alle Prüfung nach Strassburg versetzen konnte. Allein sie rechtfertigte ihr Verfahren durch Empfehlungs-Schreiben zweyer Männer, deren Zeugniss durchaus nicht verdächtig seyn *sollte*, deren treulose Empfehlung aber eine öffentliche Rüge verdient hätte. Die angepriessene Sängerin *vom k. Hoftheater* erschien sonach in der Folge nur noch als Statistin, um des guten Geschmacks und der Ohren der Zuhörer willen. Einer ehrenvollen Erwähnung verdienen jedoch Hr Ritter, als Titus, besonders in der eingelegten Scene mit Chor von Cimarosa, Mad Scharrer als Vitellia, und Hr Scharrer als Publius. Schade, dass die treffliche Einleitung von Winter (aus Babylons Pyramiden für Titus eingerichtet) wegblieb.

Die Gesellschaft, welche nun ohne erste Sängerin war, gab vor ihrer Abreise nach Basel noch folgende Opern: *Damona*, von Tutzeck, gefiel, — den *Zitterschläger* von Ritter, Operette in Einem Act: die zu sehr gedehnte Handlung, verbunden mit der für den Gegenstand zu ernsten Musik, verursachte lange Weile. Hr Ritter (Sohn des Kapellmeisters) sang die bekannte Romanze vorzüglich schön. — Die Gesellschaft endigte am 22sten October den Beschluss ihrer Darstellungen mit der Schweitzerfamilie, worin sich Mad *Scharrer* als Emeline besonders auszeichnete. Der zahlreiche Zuspruch bei dieser wiederholt gegebenen Oper ging dem bescheidenen Künstler-Paar (Hr und Mad Scharrer), zu dessen Benefiz sie aufgeführt wurde, den Beweis der Achtung für wahres Talent in die Hand geben — Wir leben in der Hoffnung, nach der Faschings-Zeit die deutsche Gesellschaft, jedoch weit vollständiger, wieder zu sehen.

Kirchen-Musik, welche einer besondern Erwähnung verdient, hörten wir am Ludwigs-Feste (25sten August), an welchem Jos. Haydn's vortreffliche Messe in B aufgeführt und am Feste Allerheiligen (1sten Nov.) wiederholt wurde. Die Vocal- und Instrumental-Besetzung fand Ref stärker, als je. Die weite Entfernung der Orgel vom Orchester verhinderte die genaue Zusammenstimmung der obligaten Orgel-Partie im *Et incarnatus*. Ref. glaubt auch, zwischen der Messe fremdartige Compositionen bemerkt zu haben. Am 7ten September wurde, bey Gelegenheit der Todtenfeyer des Generals Kleber, ein von Hrn. Spindler aus Compositionen von Michael Haydn,, Cherubini,

Leonardo Leo u. s. w. zusammengesetztes, auch mit unter instrumentirtes Requiem feyerlich aufgeführt. Die Wahl der Stücke ist äusserst glücklich getroffen.

Concerte. Bis jetzt haben schon einige Statt gehabt. Am 18ten October gab Hr. Alex. Uber (ehemals beym Fürsten von Leiningen) eine *Mittag-Unterhaltung*, zu welcher ihm „der menschenfreundliche Beförderer und Unterstützer der Kunst, Hr. von Kenzinger, Maire von Strassburg, den Saal des Stadt-Hauses einräumen liess. Hr. Uber, welcher die deutsche Oper während ihres Hierseyns dirigirte, gab uns eine von ihm mit vielem Fleiss componirte und schön instrumentirte Ouverture; dann folgte ein von ihm geschriebenes und ausgeführtes Concert für Violoncell. Hr. U. trug es mit Sicherheit, Fertigkeit in den Passagen und ausgezeichneter Geschicklichkeit vor, im Adagio und in gesangreichen Sätzen sprach sein Vortrag das Herz an — ein Beweis der Vorzüglichkeit seiner Methode. Er spielte ferner noch ein Adagio und Variationen über zwey einfache Lieder von Romberg, wobey man ausser dem schon Gesagten Gelegenheit hatte, seine kräftige und mannigfaltige Bogenführung zu bewundern. Noch sang ein dem Ref. unbekanntes Frauenzimmer das bekannte Rondo von C. M. von Weber: *La dolce speranza.* Sie scheint noch Anfängerin zu seyn, da in ihrem Vortrag wenig von Bildung und Gesang-Methode zu erkennen war. — Am 26sten October hatte in demselben Local ein Concert statt, es wurde gegeben von der Signora Spinggi Sedetti aus Venedig, Diego Sommariva, Tenorist aus Mayland, und Alex. Sedetti, auch Tenorist aus dem k. k. Conservatorium von Mayland. Das Programm enthielt zehn Nummern, welchen die freygebigen Künstler noch einige andere hinzufügten, besonders da sie kein Instrumental-Solo geben konnten. Auf die immer gern gehörte Ouverture aus *Italiana in Algeri* von Rossini, sang Hr. Alex. Sedetti eine von Murray (einem Dilettanten in London) componirte Scene: *La gloria m'invita.* Er besitzt eine dünne, sehr biegsame, hohe Tenor-Stimme, welche vermittelst der Declamation, da wo es nöthig ist, verhältnissmässig kräftiger wird. Die Methode dieses jungen Sängers ist einfach und nicht mit jenen unnöthigen Zierereyen überladen, womit Hr. Sommariva den ursprünglichen Gesang ganz unkenntlich macht. Die kränkelnde Stimme dieses letztern, welcher die Jugend abgeht, ist von unglaublicher Biegsamkeit, sein Triller ist daher kunstgerecht; er verbindet mit seinem Gesang tiefes Gefühl, welches oft in leidenschaftliche Declamation ausartet. Er sang eine Arie von Nicolini: *Per questo amaro pianto* — dann ein Duett von Farinelli mit Hrn. A. Sedetti, worin besonders die Ungleichheit der beyden Methoden auffallend war. Mad. Sedetti hat eine kräftige, volle, wohlgefällige Stimme, auch sichere Intonation in sehr entlegenen Intervallen; ihre Methode ist ruhig und bestimmt, doch dem Triller wich sie aus. Sie sang eine Arie aus der *Ginevra* von Simon Mayer: *Caro padre* — ferner eine von Portogallo: *Per queste amare lagrime*, in ihrer wahren Gestalt, nicht mit den transponirten Stellen, wie sie Mad. Catalani, aus Ursachen, singen muss; endlich mit Hrn. Sommariva das herrliche Duett aus *Tancred: Ah! se de' mali miei.* Unter den übrigen vollstimmigen Orchester-Stücken zeichnete sich ein von Hrn. Kapellmeister Uber componirter Zwischenakt aus, worin zwey obligate Hörner durch Echo (vermittelst der bekannten Trichter) angenehm überraschen. Schade, dass durch das Ab- und Zuthun der Sordinen, der Ton beym ersten Ansatz öfters unrein wird! Diesem Uebelstand wäre nicht anders vorzubeugen, als durch doppelte Besetzung der Horn-Partie, wobey das erste Paar die gewöhnliche Stimme, und das andere, mit immer gedämpften Hörnern, die Echo-Stimme ausführete. Die Concertgeber fanden Zuspruch und Beyfall.

Eine Mad. Meyer, Violinspielerin, gab am 28sten November Concert, welchem Ref. verhindert war beyzuwohnen.

Die *Dilettanten-Vereine*, welche gewöhnlich mit dem Monat November ihren Anfang nahmen, konnten bis jetzt noch nicht zu Stande gebracht werden. Dem Vernehmen nach, wird ihre Gestalt in einige Abonnements-Concerte umgeformt. Nächstens mehr davon.

Wien. Uebersicht des Monats December 1818.

Hoftheater. Die einzige Neuigkeit in dieser Zeitfrist war das neue Ballet: *Achilles* von Hrn. Aumer, mit Musik von Hrn. Carl Blum, welches neuerdings die alte Wahrheit bestätigte, dass selbst der kostbarste, an Verschwendung gränzende, Aufwand ein Kunstgebilde vom Untergange nicht erretten könne, wenn dieses die Anwesenden vor

dem gefährlichsten aller Feinde — der Langweile nicht zu schützen vermag. Die Schuld trägt davon auch grösstentheils die Musik, welcher durchgehends Melodie, Charakteristik, Ideen, Correctheit, ja selbst grammatikalische Reinheit fehlt und die, trotz dem unsinnigsten Gepolter der Janitscharen-Instrumente, die Wirkung eines Opiats hervorbringt. Schon auf die Composition der *Aline* machte ein Witzbold einen Calembourg, dessen Pointe dahin zielte, dass Hr. C. Bl. von der Polizeybehörde das Consilium abeundi bekommen habe, weil er einen ganz falschen *Bass* (*Pass*) führe. diese Arbeit, bey welcher adoptirte, reizende Motive eines Beeton nicht, wie dort, hülfreich die Hand bieten konnten, musste daher noch uninteressanter und gehaltloser werden, und es ist nicht abzusehen, warum auf diesen wesentlichen Theil eines Ballets schon zum zweytenmale so wenig Rucksicht genommen wird, da wir einheimische Meister besitzen, einen Weigl, Gyrowetz, Umlauff, Kinsky, die in diesem Fache schon seit Jahren Ausgezeichnetes geleistet haben. — Nicht minder verunglückte im

Theater an der Wien Hrn Kanne's Oper *Schloss Theben*, oder *Der Kampf der Flussgötter*. Das Buch ist nichts weniger und nichts mehr, als eine verkrüppelte, dem Zeitgeist entwachsene Nachahmung der *Zauberflöte*, und der anonyme Autor hat damit dem Componisten eben so wenig einen Freundesdienst erwiesen, als durch die über die Gebühr angehäuften Musikstücke, welche den Zuhörer beynahe recht eigentlich im Sinn des Wortes in einem Tonmeer begraben. — Das

Theater in der Leopoldstadt erfreut sich eines ununterbrochenen Zuspruches bey einer neuen Posse von A. Bäuerle: *Die falsche Prima Donna in Krähwinkel*, deren Intrigue darauf gebaut ist, dass ein Pfiffikus die Arroganz der Patrizier dieses modernen Abdera, Mad. Catalani werde auch sie mit ihrem Besuche beehren, zu seinem Vortheile und zum Gewinn einer Wette benützt. Die Musik von Hrn. Ign. Schuster — welcher in der Hauptrolle die gefeyerte Künstlerin bis auf die allerzufälligsten Nebenumstände getreu nach der Natur copiet — ist gefällig und vollkommen der Tendenz der Sache entsprechend.

Concerte — zahllos, wie die Sterne am Himmel; die bemerkenswerthesten darunter waren: Jenes der Gebrüder Wranitzky am sechsten im k. k. kleinen Redoutensaale. Ein Violoncell-Concert vom Baron von Poissl, ein Violin-Concert von Maurer, und selbst componirte Doppelvariationen für beyde Instrumente spielten die Concertgeber recht artig. Ihre Schwester, die allgemein beliebte Sängerin, gab eine Scene von Generali, nebst einer Cavatine von Rossini zum Besten, und Beethoven's sogenannte Jagd-Ouverture entzückte, wie immer, seine zahlreichen Verehrer. — Im grossen Redoutensaale führte am achten und neunten die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates Händels Oratorium: *Timotheus*, zur Freude und zur Zufriedenheit aller derjenigen auf, welche sich so recht mit ganzer Seele an Kunstwerken laben, die, trotzend jeder Revolution in Form und Geschmack, ewig jung, neu, schön waren, sind und bleiben. — Am 15ten liess sich im landständischen Saale der brave Violoncellist der Hofoper, Hr. Merk hören. Die treffliche Ausführung eines B. Romberg'schen Concerts, einer Polonaise und eines neuen Divertissements erwarben ihm den allgemeinsten Beyfall und einstimmige Anerkennung eines so sichtbar rasch sich aufschwingenden Kunsttalentes. Die Rondo-Arie aus dem *Lotterieloos*, gesungen von Mad. Grünbaum, ein Flöten-Potpourri, componirt und gespielt von Hrn. Keller, so wie eine neue, geistreiche Ouverture von Hrn. Leidesdorf, erhöhten den schönen Genuss. — Am 20sten ebendaselbst Hr. Pechatschek, der in einem Violinconcert und einem Rondo die unglaublichsten Schwierigkeiten mit einer solchen tändelnden Leichtigkeit überwand, dass Bewunderung und laut ausbrechender Enthusiasmus ihn belohnte. Dem. Bier, eine Schülerin des Hrn. Moscheles, spielte ein neues Pianoforte-Concert ihres Meisters, dem wir jedoch keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen konnten, und Hr. Jäger sang die reizende Tenor-Arie in B dur aus *Don Juan*. — Am 27sten ebendaselbst Hr. Franz Weiss, welcher von seinen neuesten Compositionen eine Concert-Polonaise für Violine, Viola und Violoncell, Concert-Variationen für die Klarinette, Fagott und Horn, und eine von Hrn. Jäger gesungene Romanze: *Murr*, aufführte. Noch immer schwankt Hr. W. auf offenem Meere, er kann sich nun einmal von seiner barocken Manier nicht lossagen, und scheint sich nur im Grellen, Bizarren, Aussergewöhnlichen, Regel- und Fessellosen zu gefallen. Schade um so manches edle Saamenkorn, das, so wie durch Treibhauswärme, wol schnell zur Reife gebracht

wird, aber dessen Pflanzenleben nur von kurzer Dauer ist. — In der Academie der Tonkünstlergesellschaft am 22sten und 23sten wurde gegeben. 1. La Tempesta, zwey Chöre von weiland Hr. Leop. Kozeluch; 2. Terzett von Cimarosa; 3. Variationen für Violine und Harfe, mit einem Vocal-Chor, als Finale, von Seyfried; 4. Adagio und Rondo von Polledro, gespielt von Hrn. Wranitzky Sohn; 5. Terzett von Rossini; 6. Phantasie für das ganze Orchester von Neukomm; 7. Cantate: *Die Feyer des allgemeinen Friedens*, von F. W. Berner in Breslau. Weniges wurde beklatscht, vielm missfiel bey manchem erlaube man sich zu lächeln. Die Abendunterhaltung im Theater an der Wien am 25sten zum Besten des Pensions-Institutes enthielt 1. Eine recht verständig und effectvoll gearbeitete Ouverture von Hrn. Pechatscheck; 2. Eine Bravour-Arie von Pavesi, gesungen von Dem. Willmann; 3. Capriccio von B. Romberg, unübertrefflich vorgetragen von Hrn. Linke; 4. Tenor-Arie mit Chor aus Spohr's *Faust*, gesungen von Hrn. Jäger; 5. Farinelli's grosses Duett aus *Alexander*, gesungen von der Dem. Hornick, 6. Ouverture von Lindpaintner; 7. Arie von Maurer, gesungen von Hrn. Seipelt; 8. Romanze mit Guitarre-Begleitung von Hrn. Jäger; 9. Duett aus Päer *Griselda*, gesungen von Dem. Via und Mad. Vogel, 10. Violinconcert, componirt und gespielt von Hrn. Clement. Ausser diesem noch einige gutgewählte Gedichte und wohlgeordnete Tableaux. — Der Inhalt der jährlichen, am Christtage im k. k. grossen Redoutensaale zum Vortheile des Bürgerspital-Fonds gehaltenen Academie war diessmal folgender: 1. Beethoven's Ouverture aus *Egmont*; 2. Arie von Nicolini, gesungen von Dem. Wranitzky; 3. Tenor-Arie aus Mozart's *Entführung*, gesungen von dem Bassisten Hrn. Siebert. Exemplo trahunt. 4. Doppel-Variationen für Violine und Cello, von den Gebrüdern Wranitzky, 5. Duett aus *Tancredi*, gesungen von Dem. Wranitzky und Hrn. Siebert; (detto tenorisirend.) 6. Beethoven's *Schlacht bey Vittoria*. Die Ausführung dieses Kunstwerkes stand gegen alle früheren Productionen weit zurück im Schatten. — Im Müller'schen Gebäude liess sich ein angehender Violinspieler, Hr. Helmesberger hören, der in der That zu nicht geringen Erwartungen für die Zukunft berechtigt. — Die beyden bekannten Künstlerinnen auf dem Pianoforte Dem. Babette Kanz und Eleonore Förster gaben ebenfalls Concerte, und in diesen rühmliche Beweise ihrer progressiven Virtuosität.

Amsterdam, *im Januar* 1819. Nach einer Abwesenheit von ohngefähr einem Jahre, kam Einsender dieses, eben bey der Eröffnung der hiesigen Winter-Concerte, von einer Reise wieder zurück. Die beyden Haupt-Concerte von Felix Meritis und Eruditio Musica befinden sich in einem vortrefflichen Zustande. Als erste Sängerin ist für diesen Winter Dem. Code engagirt. In diesen Blättern ist über dieselbe mehrmals mit Beyfall gesprochen worden. Wir finden, sie hat eine schöne runde Stimme, besonders in den Mitteltönen; der Umfang ist bedeutend von h bis $\overline{\overline{f}}$. Ihre Methode dürfte aber noch verbessert werden: sie macht öfters zu viele Verzierungen, auch gebraucht sie den Triller zu viel, welchen sie aber gut zu machen versteht; auch singt sie zuweilen wol einmal ein klein wenig zu tief. Uebrigens erhält sie vielen Beyfall. Da sie noch jung ist, so kann sie durch fleissiges Studium eine grosse Sängerin werden. Wir würden ihr anrathen, noch einige Arien einzustudiren, denn ihr Vorrath scheint nicht stark zu seyn; ein zu öftern da Capo ist eben nicht sehr erfreulich für die Zuhörer. Dann singen die beyden Sängerinnen vom deutschen Theater, die Damen Schreiner und Kramer, auch in diesen Concerten, ferner die Tenoristen, die Herren Czabon, Hebing und Grosser, und der Bassist Hr. Gollmick. Der Gesang ist also gut besetzt, wiewol unsere Tenoristen noch manches zu wünschen übrig lassen. Die Symphonien gehen gut, wiewol in Eruditio Musica besser, als in Felix Meritis, welches, wie schon früher einmal erwähnt ist, hauptsächlich daher kommt, dass im erstern Concerte solche vorher probirt werden, welches im andern, verschiedener Ursachen wegen, nicht geschehen kann. Neue Symphonien hörten wir bis jetzt nicht, ausser eine von Andreas Romberg mit türkischer Musik, in Eruditio Musica, welche aber keinen Beyfall erhielt. Wahrscheinlich ist dies eine frühere Arbeit des sonst geschätzten und verdienstvollen Meisters, dessen andere Symphonien hier immer sehr gefallen, wie sie es verdienen. Dann hörten wir auch Beethoven's Symphonie aus F, welche hier auch noch nicht gegeben war: diese

wollte dem Publikum noch nicht schmecken; nur sehr Wenige fanden Behagen daran, und das nur an einzelnen ausgezeichneten Stellen. Dagegen gefallen die ersten Symphonien dieses Meisters, die aus C und Ddur, hier sehr, auch die aus C moll. Schade ist's, dass der grosse geniale Meister nicht mehr Symphonien in der Art seiner ersten geschrieben hat. Sollte es ihm gefallen, noch eine in diesem Styl zu schreiben, er würde gewiss Vielen grosses Vergnügen damit machen.

Der geschickte Violoncellist, Hr. Graff, vorher in Stuttgart und Frankfurt, ist für diesen Winter hier in den beyden Concerten angestellt, und hat uns schon mitunter durch seinen schönen, soliden Vortrag angenehm unterhalten. Wir hoffen, sein Aufenthalt wird von längerer Dauer seyn. Unsere hiesigen Solo-Spieler haben uns auch wieder trefflich unterhalten und gezeigt, dass sie ihre schöne Kunst zu schätzen wissen: ein jeder leistete nach Kräften, was ihm möglich war. Die kleine Dem. van Bussel, welche Dussek's Concerte aus B und F dur recht hübsch vortrug, scheint viel Anlage zu haben und kann bey anhaltendem Fleiss eine fertige Klavier-Spielerin werden. Uebrigens würden wir den Directionen anrathen, nicht öfters kleine Kinder auftreten zu lassen, dies ist besser für kleinere Concerte, deren wir hier doch auch haben.

Ein paar fremde Künstler besuchten uns noch und gaben hier Concerte. Hr. Drouet, Flötist, kam im November aus London hier an und liess sich im freundschaftlichen Theater hören mit Stücken von eigener Composition, einem Concert und Variationen über *God save the king* und *Nel cor più non mi sento*. Uns ist dieser Künstler wie eine Eine Stimme, nämlich, etwas Vollendeteres auf diesem Instrumente hier nie gehört zu haben. Sein Ton ist rund und voll, kräftig und doch äusserst angenehm; dabey im Forte sowol, wie im Piano, immer sehr rein; hierzu kommt eine Fertigkeit, welche ans Unbegreifliche gränzt; denn sind ihm alle Arten des Vortrags sehr geläufig, und er macht von allen Gebrauch, sowol von der Doppelzunge, als vom Abstossen und Binden der Töne. Seine Zuhörer, welche leider nicht zahlreich waren, wurden durch seinen hinreissenden Vortrag ganz bezaubert. Da Hr. Drouet hier geboren ist, so war es unbegreiflich, dass er nicht mehr Zuspruch hatte. Er ist ein Schüler unsers Flötisten, des Hrn. Dahmen. Schon als kleiner Knabe liess er sich öfters in unsern Concerten mit Beyfall hören, ging nachher nach Paris, vervollkommnete dort seine Kunst, kam wieder zurück und wurde in der Kapelle vom König Louis als erster Flötist angestellt, ging nachher wieder nach Paris und lebt jetzt in London. Dies zur Berichtigung einer Stelle Ihres Pariser Correspondenten, welcher der Meynung ist, Hr. Drouet sey ein Franzos. Da er mit der Aufnahme in seiner Vaterstadt nicht zufrieden war, so wollte er sich nicht bewegen lassen, ein zweytes Concert zu geben, welches gewiss sehr vielen Zuspruch erhalten hätte, sondern reiste sogleich ab.

Die Herren Fürstenau, Vater und Sohn, Flötisten, besuchten uns auch im December und gaben ein paar Concerte im deutschen Theater, liessen sich auch in den Concerten Eruditio Musica und Felix Meritis hören. Diese Künstler sind zu bekannt, als dass es nöthig seyn sollte, hier darüber weitläufig zu sprechen. Hr. Fürstenau, der Sohn, gab uns ein vortreffliches Concert von B. Romberg und ein dem Instrumente sehr angemessenes von seinem Vater zu hören; ferner einen Potpourri, mit einer sehr kunstvollen Cadenz und Variationen über ein ungarisches Thema, auch von seinem Vater componirt, und erhielt grossen allgemeinen Beyfall. Sein Staccato ist bewundernswürdig; doch glauben wir, wenn er mässigern Gebrauch davon machte, sein Vortrag, welcher übrigens sehr gebildet ist, würde dadurch noch sehr gewinnen. Die Doppelzunge, abwechselnd mit dem Abstossen angebracht, so wie Hr. Drouet und andere geschickte Flötisten dies thun, macht eine bessere Wirkung. Mit Bedauern müssen wir sagen, dass auch diese Künstler sich keines zahlreichen Publikums zu erfreuen hatten. Eine Hauptursache davon ist wol diese: wir haben drey Theater, das Holländische, Deutsche und Französische, welche alle fleissig besucht und wodurch viele Musik-Liebhaber abgehalten werden, den Concerten fremder Künstler beyzuwohnen; auch würden wir diesen wohlmeynend anrathen, wenn sie mehr als ein Concert zu geben willens sind, sich erst nach dem Ablauf derselben, in unsern stehenden Concerten hören zu lassen, und dies aus sehr begreiflichen Ursachen.

Im hiesigen deutschen Theater, worin unter der Direction des Hrn. Friedrich Haberkorn jetzt nur Opern gegeben werden, (denn kleine Stücke

in Einem Act werden nur dann gegeben, wenn die Oper allenfalls nicht ausreicht, die bestimmte Zeit auszufüllen,) ist jetzt der *Tancred* von Rossini an der Tagesordnung. Diese Oper ist in diesem Winter schon dreyzehnmal gegeben; so etwas ist hier unerhört, dabey bleibt der Zulauf immer gleich stark, aber die Ausführung ist auch so vortreflich, wie sonst von keiner Oper. Die Hauptpartien sind besetzt: die Amenaide, abwechselnd durch die Damen Schröner und Kramer, welche allen Fleiss anwenden, um einander zu übertreffen, wobey das Publicum natürlich gewinnen muss; sie führen die Partie sehr gut aus; der Tankred durch Hrn. Haberkorn: dieser singt aber die Partie mit keiner Alt Stimme, sondern mit einem kräftigen Bass. Ein schöner Alt wäre freylich besser; weil wir aber hier damit nicht versehen sind, so geht's auch so gut. Hr. Haberkorn singt und spielt diese Rolle vortreflich; Hr. Gellnick giebt den Orbazzan auch gut, der Argir könnte aber von Hrn. Herbing zuweilen besser gesungen werden, er lässt uns öfters Töne hören, welche eben nicht geeignet sind, einen angenehmen Eindruck zu machen; die Chöre gehen sehr gut zusammen. Man trifft in dieser Musik wohl hier und da einen alten Bekannten an, aber das Ganze macht doch eine schöne Wirkung, und wird, wenigstens hier, mit dauerndem Beyfall genossen. Ausserdem werden Opern von Mozart, Winter, Weigl u. s. gegeben, welche wir schon gehört hatten. Jetzt kommt die Reihe an Sargin von Pär; ob dieser auch den Beyfall erhalten wird, werden wir sehen.

Der kleine zehnjährige Violinist H. Larsonneur aus Paris ist hier angekommen und wird Concert geben. Wahrscheinlich wird er vielen Zuspruch haben, denn man liebt hier sehr die Virtuosität an Kindern. Eben so die Sängerin Dem. Sigl aus München mit ihrem sechsjährigen Bruder, auch einem Virtuosen auf dem Violoncell. Wenn das so fort geht, so werden wohl endlich die Kinder mit angeborner Virtuosität zur Welt kommen. Dem. Sigl soll gut singen. Hierüber vielleicht nächstens mehr.

Aus der Schrift: Ueber die Studien der griechischen Künstler, von Dr. Ludwig Schorn *).

Je mehr der Kunstsinn an vollendeten Meisterwerken verfeinert und geschärft wird, desto höher steigern sich die Forderungen des Kunstbeschauers. Statt dass man in den Zeiten unvollkommener Versuche das Kunstwerk mit der Natur vergleicht, und jede Annäherung an die Wahrheit der letztern freudig erkennt, werden nach Entstehung vollkommener Werke diese selbst Kriterien des Kunsturtheils, und bilden gleichsam eine zweyte höhere Natur, die sich zur Gesetzgeberin aller nachfolgenden Schöpfungen aufwirft. An ihnen entwickelt sich der Beschauer die Forderungen des Kunstschönen, die vorher nur im Geiste des Künstlers wohnten, der spätere Künstler selbst aber ist in Gefahr, über dem Bestreben, diesen Ansprüchen genug zu thun, jene erste Gesetzgeberin, die Natur, ausser Augen zu verlieren und Nachahmer zu werden. Um so mehr, da jeder sich so gern mit dem Wahne schmeichelt, man dürfe nur sogleich das höchste sich aneignen, um der langen Mühe, womit es errungen worden, überhoben zu seyn.

Dafür zeugt die Geschichte der neuern Kunst, welche unmittelbar nach Raphael und Michael-Angelo (— — —) durch eine Schaar von Nachahmern ihren wahren innern Reichthum verlor, und in die Armuth der Manier versank.

Recension.

Trois Quintors pour deux Violons, Alto et Basse, comp. — par A. Behrer. Op. 23. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 9 Franks.)

Herr B. schreibt nicht eben leicht, jedoch keineswegs so anhaltend schwer, als es jetzt bey einigen Quartett-Componisten zur Mode geworden zu seyn scheint. Die meisten Quartetten und Quintetten neuester Zeit verlangen einen gewissen Grad von Virtuosität, und es ist bekannt genug, dass viele für die Ausführung schwieriger sind, als manches Concert, wobey denn für den gebil-

*) Man vergleiche hiermit die Stelle aus den Papieren eines Musikfreundes in No. 4, S. 65 dieser Zeitung.

deten Dilettanten, dessen Lieblingsunterhaltung oft in dem Vortrage solcher Compositionen dieser Gattung besteht, dem aber unaufhörliche Uebung nicht wohl zugemuthet werden kann, übel genug gesorgt ist. Es scheint daher lobenswürdig, wenn sich Componisten mehr durch eine gefällige, als häkelige Schreibart in dergleichen Sachen den mehresten Quartettgesellschaften zu empfehlen suchen. Grosse Schwierigkeiten tragen bekanntlich zur grossen Vollkommenheit eines Stückes nicht bey, und in den sogenannten Quatuors brillans steht es ja überdies einem jeden frey, ausgelassen zu werden. — Die vorliegenden drey Quartetten des Hrn. E. (No. 1 in G dur, No. 2 in B moll und dur, und No. 3 in A dur) sind fleissig gearbeitet, haben — besonders das erste und letzte — viel Erheiterndes und Gefälliges, und beweisen das Talent des Verf. für diese Schreibart. Bey eben nicht gewöhnlicher Kunst, interessant zu moduliren, worin jedoch Hrn. B. mehr Vorsicht und Oekonomie anzuempfehlen ist, bleibt er fast durchgängig klar, und zeigt, dass er in harmonischer Hinsicht sich schätzenswerthe Kenntnisse und Erfahrung zuzueignen gewusst hat. Das Hauptinteresse ist durchgängig — wahrscheinlich mit Absicht — der ersten Violine zugetheilt, und, wenn solches im Allgemeinen nicht getadelt werden soll, so ist doch nicht zu leugnen, dass insbesondere die Mittelstimmen oft und gewiss nicht zum Vortheil des Ganzen, zu unbedeutend erscheinen, wie z. B. im zweyten Satze des ersten, in der Menuett des zweyten Quartetts u. s. w. Am besten gefallen dem Rec. die ersten Sätze dieser Quartetten. Unter den langsamen Mittel-Sätzen nimmt den ersten Platz ein das auf die Tonleiter von e ♯ gebaute, nur etwas zu weit ausgesponnene Adagio aus No. 3. In den Menuetten und Finalen ist der Componist, besonders in Hinsicht der Melodien, am wenigsten originell, und zuweilen, wie z. B. in dem Trio des zweyten Quartetts, etwas zu unbedeutend, den Finalen vorzüglich in No. 2 und 3 wäre bey dem Interesse, welches sie erregen, mehr Kürze zu wünschen. Dass die eingestreuten lieblicheren Zwischensätzchen im Fagele des ersten und im Presto des zweyten Quartetts sich etwas ähnlich sehen, wird der geschätzte und hoffentlich billige Verfasser selbst zugeben, und, um des bessern Geschmacks willen, künftig manche, besonders dissonirende Sätze, wie z. B. den im Presto des zweyten Quartetts gegen das Ende des ersten und zweyten Theils zuerst in des und zuletzt in b (pp) eintretenden, sonst aber nicht zu verwerfenden Gedanken, gewiss lieber abkürzen, als durch zu langes Beharren bey denselben dem Effect des Ganzen schaden. Stich und Papier sind lobenswerth, und die wenigen Fehler, welche sich eingeschlichen haben, lassen sich leicht verbessern.

Kurze Anzeige.

Andante varié pour Pianoforte et Cor de Bassette, ou à defaut de cet instrument Violon, Alto et Violoncelle, comp. — — *par Chrét. Rummel.* à Mayence, chez B. Schott fils. (Pr. 2 Fl.)

Der Verf. ist im südlichen Deutschland vornämlich durch sehr manche, zum Theil auch öffentlich in demselben Verlag erschienene, Militair-Musiken, voll Feuer und Mannigfaltigkeit, gut instrumentirt und sehr zweckmässig — rühmlich bekannt und beliebt: dies hier genannte Werk wird seinem guten Rufe gewiss nicht schaden. Es ist über ein gefälliges Thema geschrieben; die Variationen sind es auch nicht uninteressant, noch besser aber durch die effectuirende Behandlung des Bassethorns — wobey jedoch auch der Klavierspieler keineswegs zurückgesetzt ist. Die sechste, eine Polonoise, geht in eine weit ausgeführte Phantasie aus, die sich vorzüglich gut ausnimmt, und auch zeigt, dass der Verf. im Gebiete künstlicherer Harmonie gar nicht fremd ist, obschon hin und wieder eine Stelle zeigt, dass er reiner zu schreiben gewohnt seyn sollte. Wir empfehlen das Werkchen den geübten Spielern auf dem Bassethorn zu gewiss angenehmer Unterhaltung. Der Klavierspieler findet nicht eben viele Schwierigkeiten. Mit den angeführten Saiteninstrumenten verliert es zwar an Effect, doch bleibt es unterhaltend.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. | N°. 6. | 1819.

NACHRICHTEN.

Herbstopern in Italien (Beschluss des Berichts in No. 5.)

Venedig. (Teatro St. Benedetto) Pär's *Agnese* gefiel, nur war man mit der Feria nicht zufrieden, dass sie in diese Oper eine Rossinische Arie aus dem *Turco in Italia* einlegte. Die Rossinische Oper *Armida* machte fiasco; das Duett zwischen der Armida und Rinaldi (Festa und Tacchinardi) war das einzige Stück, welches gefiel. Letztere legte darin ebenfalls eine Mayr'sche Arie aus der Oper *I misteri eleusini* ein. Sachkundige versicherten, die Armida habe wirklich vortreffliche Stücke, darunter einige alla Händel (man sehe den Bericht über diese Oper in der musikalischen Zeitung, Jahrg. 1818, No. 5) (Teatro St. Luca). Die sehr mittelmässige Zanchi'sche Gesellschaft gab hier zum erstenmale die neue Oper *Enrico di Borgogna*, von einem gewissen Donizetti. In derselben betrat zum erstenmale das Theater die Signora Adelaide Catalani (Schwägerin der berühmten Sängerin dieses Namens) und wurde zu Ende des ersten Acts ohnmächtig, daher sie im zweyten Act durch eine Andere ersetzt werden musste. Tags darauf gab man Rossini's *Italiana in Algeri*, worin Dem. Bekeelin, Tochter eines deutschen Beamten in Mayland, die Hauptrolle mit Beyfall gab; wie ich höre, ist sie die beste der ganzen Gesellschaft. *Clotilde* von Hrn. Coccia wurde schlecht gegeben und machte fiasco, doch gefiel die Mayr'sche Oper *I virtuosi*. Die Oper soll übrigens einige gute Stücke enthalten.

Florenz. Die Mayr'sche Oper *Ator* gefiel, so ihr abermals die Pinotti.

Bologna. (Teatro Contavalli) Die Generali'sche Oper *la Contessa di colle erboso* gefiel blos der Prima Donna Chavarri wegen; die Fioravanti'sche Farsa, *il Testamento*, fand keine gute Aufnahme.

Palermo. In Nicolini's *Quinto Fabio*, in Rossini's *Cenerentola* und in der *Clotilde* von Coccia erwarb sich die Sängerin Fabre aus dem Mayländer Conservatorio vielen Beyfall. Die Prima Donna Canonici, der Tenorist Donzelli und der brave Bassist Lablache werden ebenfalls gelobt.

Neapel. Mayr's *Lodoiska* gefiel nicht sonderlich; doch hatte die Pesaroni, welche darin debutirte, vielen Beyfall. — Rossini hat endlich nach einer Pause von beynahe einem Jahre wieder eine neue Oper componirt. Sie heisst *Ricciardo e Zoraide*, ist von einem gewissen Marchese Berio gedichtet, und wurde zu Anfang des Monats, wie die Neapolitaner Zeitung sagt, mit glücklichem Erfolge (con felice successo) gegeben. Dies Blatt kündigte sie einige Tage vorher ungefähr folgendermassen an: „Die Musikliebhaber sind in grosser Erwartung wegen der neuen Oper. Man sagt, Rossini werde endlich mit derselben jene Anbeter der alten Musik zum Schweigen bringen, ohne jedoch den meisten Zuhörern, welche des Pesaro'schen Compositeurs lebhaften, der lärmenden Symphonie ähnlichen Styl sehr lieben, zu missfallen. Wir zweifeln nicht, dass es dem Meister hierin gelingen werde. Da übrigens eine neue Rossini'sche Musik immer eine grosse Begebenheit ist, welche die Aufmerksamkeit der Schriftsteller (cosmici) dies- und jenseits der Alpen erweckt, so werden wir weitläufig von derselben sprechen und sie unparteyisch prüfen." So reden die in der Musik ganz profanen italienischen Zeitungschreiber! — Als diese Oper gegeben ward, enthielt dasselbe Blatt weder einen weitläufigen Artikel, noch eine unparteyische Prüfung, sondern einen erdichteten Brief voller orientalischer Schwulst

von' *Cimarosa aus Elisium an Rossini*, worin in kurzem folgendes gesagt wird: „Theuerster Rossini! Sogar bis in's Elisium drang die Nachricht deiner gestrigen, auf den Scenen der gesegneten Partenope gegebenen Oper, und wir erfuhren zugleich, dass du endlich die barbarischen Manieren und sonderbaren Verzierungen (barbariche maniere ed estranei ornamenti), die uns und dir zur Schande gereichten, abgelegt, und dich zu dem wahren musikalischen Kultus eingeweiht hast. Der Dichter hat in dir das belebende Feuer des wahren Schönen anzufachen gewusst, dir den rechten Weg zu weisen, und dich den musikalischen Ausschweifungen entsagen zu machen. Ich kann dich wegen dieses deines festen edlen Vorsatzes nicht genug loben, und noch mehr wegen der abgelegten Proben deiner Kenntnisse (del saper tuo), deines erhaben und lieblichen Genies, deines Geschmacks und der sublimen Kunst, die du zu beherrschen verstehst. Deine Introduction malt mit Claudio's Pinsel die Ruhe der Natur und das Leben der glücklichen Landbewohner. Kümmere dich nicht darum, dass einige tadeln, dass dieses Bild mit der übrigen Musik der Oper in keinem Verhältnisse (rapporto) steht: hat doch die erste Decoration des Hrn. Theatermalers Canna auch keinen Bezug auf das übrige! — Paisello, der Mahler der Liebe, und der zarte, leidenschaftliche Piccini jauchzen vor Freude, und werden nächstens die heiligen Gesänge, mit denen du deine neue Composition verschönert hast, erschallen lassen. Ein ernsthafter Streit entstand zwischen Durante und Jomelli, welcher von beyden Acten der schönste sey; einer von ihnen wollte dem sehr gesangvollen (melodiosissimo) zweyten Act den Vorzug geben; nächstens werde ich dir das Urtheil derselben schicken u. s. w." Der Brief schliesst mit folgenden merkwürdigen Worten: „Du thatest viel, um sie (die italienische Musik) zu entstellen, trachte jetzt möglichst, sie wieder zu jenem Glanze zu erheben, von welchem sie auf eine erbärmliche Weise herabfiel (Tu molto facesti per deturparla: metti ora tutto in opera, per richiamarla allo splendore, dal quale miseramente ella decadde)." — Zuverlässigere Berichte hoffe ich Ihnen in meinem nächsten Briefe über diese neue Oper mittheilen zu können. Ob Rossini in derselben blos die Introduction, wie in seiner letzten Opera sacra, Mosè (von der man auch viel Lärmens machte), gelungen sey, wird sich mehr zeigen; auf jeden Fall ist es eine erfreuliche Erscheinung, wenn Rossini seinen Gesang zu vereinfachen anfängt. Dass er aber die barbarischen Manieren, oder den ultramontanen Nebel, wie sich ein anderes italienisches Blatt ausdrückt, und worunter man *harmonische Bedeutendheit* versteht, in so fern er dieselbe hie und da in einigen seiner Opern anwendete, gänzlich ablegt, das wollen wir vor der Hand glauben, und wünschen nur das einzige, dass er auch die Worte genau berücksichtige, denn in eben benanntem Oratorium Mosè giebt es wieder walzerähnliche Melodien u. s. w.

Mayland. Während der Stagione dell' autunno war das grosse Theater geschlossen. Im Teatro Rè gab man zwey ältere Opere buffe. Die vorzüglichsten Individuen der Gesellschaft waren die rühmlich bekannte Sängerin Marcolini, der sehr brave buffo comico Zamboni, und der viel versprechende Bassist Zuchelli, welcher letztere zum erstenmale in Mayland sang. Von der Marcolini ist in diesen Blättern oft gesprochen worden, und ich bemerke daher blos, dass ihre Stimme gegenwärtig noch mehr abgenommen hat und in grossen Theatern kaum hörbar mehr seyn würde; doch bleibt sie für kleine Theater noch immer eine wackere Sängerin. Hr. Zamboni ist ein buffo comico im ächten Sinne dieses Wortes, und vielleicht noch das einzige Ueberbleibsel dieser guten Gattung Buffi der ehemaligen Zeiten; seine Stimme ist aber leider ganz dahin. Der junge Bassist Zuchelli verspricht, wie gesagt, sehr viel und ist für Italien, wo gute Bassisten selten sind, eine erfreuliche Erscheinung. Die übrigen Individuen der Gesellschaft übergehe ich, und komme auf die Opern zurück. Die erste, *la moglie de due mariti*, von Fioravanti, gefiel, eine aria buffa des Hrn. Zamboni, und eine andere vom Bassisten eingelegte Arie ausgenommen, nicht besonders. Jene Aria buffa ist in der That ein schönes Stück, und überhaupt in ihrer Art keine so leichte Composition, wozu aber italienische Meister ein eigenes Talent besitzen. Hr. Zamboni sagte sie meisterhaft daher. Ich gebrauche hier das Wort *sagte*, weil bekanntlich die buffi comici wenig oder gar nicht, und so zu sagen, mehr mit den Geberden, als mit der Kehle singen. Das darauf folgende Duett ist ebenfalls schön, doch hörte es Niemand an. Die Marcolini hatte ziemlichen Beyfall, am meisten aber in der darauf folgenden Rossinischen Oper, *la pietra del para-*

gone, welche eigens für sie vor sechs Jahren auf dem hiesigen grossen Theater geschrieben wurde. Damals theilte ich Ihnen mein Urtheil über diese Oper mit, welche die erste war, die ich von Rossini hörte, mit (s. musikalische *Zeit.* v. J. 1815, No. 4, S. 64). Nach abermaligem Anhören derselben kann ich Ihnen noch hinzufügen, dass R. manches daraus in seinen folgenden Opern, sogar dreymal abkopirt hat, dass mir jetzt manche Reminiscenzen auffielen, und dass mir vor einigen Tagen eine *Sterlinna* in die Hände fiel, welche völlig dem beliebten Rondo „*Eco pietosa*“ etc. dieser Oper gleicht. — Diese Oper findet übrigens, die beyden Stücke der Marcolini abgerechnet, sehr mässigen Beyfall.

Stagione del Carnevale 1819.

Mayland. Die Gesellschaft auf unserm grossen Theater besteht jetzt aus folgenden Individuen: Signora Camporesi, Mezzosoprano; Signora Festa, Prima Donna; Signor Crivelli, Tenor; Signor Lanzee (ein Neapolitaner), Bassist; das übrige Personale übergehe ich. Hr. Crivelli wurde für drey Stagionen um 24,000 Franken für die Scala engagirt, und nachdem derselbe und die Camporesi mit Mozart's *Titus* in London so viel Glück machten, so wählte man diese Oper zur ersten dieses Carnevals. Man versprach sich den glänzendsten Erfolg, besonders darum, weil der *Titus* vor zwey Jahren auf dem hiesigen Teatro Re so ungemein gefiel, und auf Hrn Crivelli's allgemeinen Ruf hin, allein es erfolgte das Gegentheil, und diese herrliche Oper wurde verwichenen Samstag von 4000 Zuhörern kalt aufgenommen. Wenn ich Ihnen sage, dass Hr. Crivelli vor zwölf Jahren hier trefflich sang, diessmal aber nicht nur häufig distonirte, sondern zuweilen unangenehme Töne hören liess, welche das gesammte Publikum zum Lachen bewegte und dass er die Rolle des Titus höchst steif spielte; dass die Festa, mit der Rolle der Vitellia sehr unzufrieden, die Musik schon in den Theaterproben auszischte, ihre erste Arie wegliess, alles übrige anders sang, wie es geschrieben steht; dass man den Bassisten (der im Grunde die Musik versteht, aber kein Sänger ist) gar nicht hörte; dass, die Camporesi ausgenommen, das gesammte übrige Personal, die Chöre mitgerechnet, höchst erbärmlich war; dass die Stücke schlecht geordnet waren, so, dass der erste Act aus zwey auf einander folgenden Duetten, drey hinter einander folgenden Arien u. s. w. bestand; dass manches Tempo verfehlt wurde, und besonders das schöne Duett: „*Ah perdona al primo affetto*,“ welches das erste Stück des zweyten Acts war, so langsam genommen wurde, dass man dabey einschlafen konnte; dass in den Stücken selbst italienische Ritornelle, Cadenzen u. dgl. von fremder Hand angebracht waren; dass im gesammten Personale zwar kein altes, doch auch kein jugendliches Gesicht zu erblicken war; dass sehr viele Schönheiten dieser Oper, der niedern und zarten Instrumentation wegen, in diesem grossen Locale verloren gingen, dass in diesem grossen Theater keine solche Aufmerksamkeit, wie in den kleinern Theatern herrscht, dass — *et hinc illae lacrymae* — man zur ersten Oper der Carnevals auf dem weltberühmten Mayländer Theater alla Scala eine alte und keine neue Oper gab, ein Umstand, welcher den grössten Componisten zu stürzen vermochte: dass — — — so wird Ihnen die kalte Aufnahme leicht erklärlich. Diese bestand nun darin, dass in der ersten Vorstellung, die grosse Arie „*Parto*“ ausgenommen, welche starken Beyfall erhielt, die ganze Oper fast nie beklatscht wurde. Mad. Camporesi, als Sesto, ist der einzige Held des Stückes, und, im ganzen genommen, sehr zu loben. Nach der Hand erfuhr man, dass Hr. Crivelli in der ersten Vorstellung an einer Verkältung unpässlich war, wirklich verloren sich in den folgenden Vorstellungen jene unangenehmen Töne, worüber ihn das Publikum mehrmalen auslachte, auch distonirt er jetzt etwas weniger, ein für alle Mal ist aber sein übrigens guter Gesang mit all den schönen Brusttönen ganz ohne Leben, auch besitzt er wenig Geläufigkeit und gar keine Action; daher gefällt er im Ganzen wenig, oder gar nicht. Leider singt auch er nicht alles, wie es Mozart schrieb, weil er mit seinen Brusttönen nur bis zum $\bar{f}$ reicht und kein Falset hat. Uebrigens singt er im ersten Act, ausser der Mozart'schen Arie „*Ah se fosse intorno al trono* etc.“, die er nur C transportirte, auch die ursprünglich von Weigl für Brizzi geschriebene Arie in derselben Oper, sodann eine im zweyten Act von Pär, welche ausser dem Hornsolo sehr unbedeutend ist.

Wie ganz anders haben wir die *Clemenza di Tito* vor zwey Jahren auf unserm Theater Rè gehört, und wie hat sich manches seither geändert! Tramezzani legt die Rolle des Sesto ab, geht nach

Paris und — fällt ganz durch; Crivelli kommt aus Paris nach Mayland mit dem grössten Ruf und unterlag beynahe demselben Schicksale, mit dem Unterschiede jedoch, dass dieser seine schöne Bruststimme noch besitzt, und vielleicht noch ein guter Stern seiner harrt, und dass Tramezzani seine Stimme ganz verlor.

Stockholm, 1818. Seit meinem letzten Berichte vom Jury waren durch die anhaltende Hoftrauer die öffentlichen Musikaufführungen eine Zeit lang unterbrochen. Im September wurde die Opernbühne wiedereröffnet, und man gab *Azemia* von Dalayrac und andere Singspiele. Bald aber veranlassten Ökonomische und aus Rangsucht entstandene Streitigkeiten eine neue Unterbrechung, und es schien, als sollte die Kapelle entlassen und das Theater eine Privat-Unternehmung werden, bis die Regierung die Wiedereröffnung des Theaters befahl, und demselben seine Unterstützung zusicherte. In jener Zwischenzeit gab der Kammersänger Siboni aus Parma am 27ten October zu seinem Benefiz *Titus*, Schauspiel in zwey Aufzügen. Man verwechsele dieses nicht mit der Mozart'schen Oper. Das Ganze war ein Pasticcio, blos arrangirt, um mit den hiesigen wenigen Stimmen für italienischen Gesang Etwas geben zu können. Das Personal bestand aus Titus (Hrn. Siboni), Sextus (Mad. Sevelin) und Publius (Hrn. Carl Preumayer), nebst Chor. Die Musik war von mehren Componisten; von Mozart erkannten wir die Ouverture, eine Arie und ein Terzett. Die Ausführung war lobenswerth; doch verdiente Mad. Sevelin vorzüglich Lob für guten Gesang, und Hr. Siboni für seine vortreffliche Methode. Seine Stimme ist Bariton. Schade, dass sie sehr durch Heiserkeit litt. Ein kleines unbedeutendes Stück, *Agnadar och Pagander*, mit Musik vom Hrn. Prof. Du Puy, verdankt sein Entstehen einem von ihm vor mehren Jahren geschriebenen schönen Terzett, welches nun hier vorkommt, sich aber vom Theater aus nicht so gut, als im *Zimmer* ausnimmt. Die Ouverture, worin dieselben Melodien vorkommen, ist recht artig.

Der hiesige Concertmeister, Joh. Friedr. Berwald, hat zum Vergnügen einiger Musikfreunde eine wöchentliche Quartettunterhaltung veranstaltet. Die Wahl und Ausführung der Musikstücke erfüllen alle in dieser Hinsicht möglichen Wünsche. Hr. Berwald hat die erste Violine, und die andern Stimmen werden von drey oder vier seiner geschicktesten Freunde gespielt. In diesem Monat begann die Unterhaltung, und wir haben Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Andr. Romberg, Spohr und Fesca, nebst Quintetten von Mozart und Beethoven vortrefflich vortragen gehört.

Am fünften November wurde vom Hrn. Kammermusikus Sussmilch Concert gegeben. Es enthielt: Ouverture aus der Oper *Alruna* von Spohr; Arie von Rossini, von Mad. Sevelin gesungen; Adagio und alla Polacca für Contrabass vom Hrn. Sussmilch mit viel Delicatesse und Präcision vorgetragen; Septuor von Beethoven, worin Hr. Sussmilch den Contrabass spielte; Doppelconcert für zwey Violinen, von Franz Berwald componirt und von ihm und seinem Bruder gespielt (eine schöne im vorigen Jahre von mir erwähnte Composition), Terzett, gesungen von den Damen Sevelin und Lindström und Hrn. Carl Preumayer; Potpourri, für Contrabass von Sussmilch arrangirt und gut gespielt.

Hr. Concertmeister Westerdahl und Hr. Kammermusikus Megelin haben auch eine musikalische Abendunterhaltung gegründet, die zu Ende dieses Monats ihren Anfang nahm. Wir haben da verschiedene Male mit Freude gute Sachen, vornämlich Quartetten gehört, wobey Hr. Westerdahl die erste Violine und Hr. Megelin das Violoncell spielt.

Unsere Kapelle ist gewiss eine der vorzüglichsten und auch der Kapellmeister du Puy ein trefflicher Anführer. Sein warmer Eifer, jede Musik, ja sogar die schlechte, durch gute Ausführung zu heben, ist ein sehr grosses Verdienst, da Musikdirectoren sonst sehr leicht sich zur Einseitigkeit verleiten lassen. So gut aber die Instrumental-Musik hier ist, so misslich steht es dagegen mit der Vocal-Musik fast durchgängig und das heisst viel entbehrt!

Unter den diesen Monat gegebenen Opern setzen wir *Armide*, von Gluck, oben an, welche gut aufgeführt wurde. Dies Lob verdient auch *Johanna von Dalmyens*. *Une folie*, von Mehul, fiel ziemlich schlecht aus. — Die Gluck'schen und Mozart'schen Opern werden hier noch, gleichsam traditionell aus früheren günstigeren Zeiten, am besten gegeben und entschädigen für so manche gehaltlose französische Operetten, die jedoch hier am meisten beliebt sind, dann hier ist, und zwar nicht erst seit den letzten Jahren, sondern von

früherer Zeit her, der französische Geschmack vorherrschend. Eben so nimmt hier, aus Mangel an gutem Gesange, die Dansomanie so überhand, dass man nicht absehen kann, wohin das noch führen wird. Das Orchester ist dabey zu beklagen, weil die Tanzmusik fast immer schlechtes zusammengestoppeltes Zeug ist.

Am 11. December d. J. wurde von einer Gesellschaft in der Ritterholmskirche, wo die Könige und Heerführer von Schweden begraben sind, ein Gedächtnissfest des vor hundert Jahren an diesem Tage (30. November alten Styls) erschossenen Königs Karl XII. gefeyert. In musikalischer Hinsicht ist nichts mehr davon zu sagen, als dass unter Hrn. Westerdahl's Aufführung eine Menge Dilettanten ein paar geistliche Gesänge und einen Marsch (angeblich den Lieblingsmarsch des verewigten Königs) vortrugen. Dieser Marsch ist von einem Dilettanten vierstimmig mit Geschmack arrangirt und auch im Druck erschienen. Mit diesem Monat begannen die von den Herren Crusell, Berwald, Hirschfeld, Fr. Preumayr und Braun angekündigten Abonnementconcerte. Wir hörten da am dritten dieser: Symphonie von Andr. Romberg in gelungener Aufführung; Klarinettconcert von Crusell componirt und geschmackvoll und mit seinem bekannten schönen Tone vorgetragen; wobey er eine sehr lange Cadenz, ohne die geringste hörbare Tonveränderung, *pianissimo* mit grosser Geschicklichkeit aushielt; Arie von Rossini, gesungen von Dem. Wässelius; Horneoncert, von Crusell gesetzt und von Hirschfeld sehr brav geblasen; Duett von Nasolini, gesungen von Dem. Wässelius und Hrn. Collin. Am 25sten Sinfonie von Mozart, welche, besonders im ersten Satz, nicht gut zusammenging; Fagottconcert von Hrn. Prof. du Puy, von Hrn. Preumayr sehr gut geblasen; Arie von Rossini, von Mad. Sevelin lobenswerth gesungen; Oboeconcert von Hrn. Braun componirt und geblasen, und in beyden Hinsichten sehr beyfallswerth; Quartett aus Mozart's *Cosi fan tutte*, von Mad. Sevelin und Landstrom, Hrn. Landström und Carl Preumayr gesungen, von Hrn. Landström aber zu schwach. Die Operbühne gab Cherubini's *Wasserträger*, *Tante Aurore* von Boyeldieu und Weigl's *Schweizerfamilie*. So willkommen ein Ballet den meisten Zuschauern ist, so unangenehm ist es doch für musikalische Ohren, wenn gleich nach Anhören einer guten Musik, wie diese von Weigl, ein Quodlibet der allergewöhnlichsten Tanzmusik anhebt, ehe man noch seinen Platz verlassen kann, und so den Genuss des ganzen Abends zerstört wird. — Einmal wurde die Ouverture *de la Chasse du jeune Henry* von Mehul zwischen zwey Stücken gegeben, schien aber nicht so gut, als ehemals, auszufallen.

Dresden. Am 13ten, Januar wurde unser Theater von der italienischen Gesellschaft mit Rossini's *Inganno felice* wieder eröffnet, von welcher Oper schon öfters die Rede gewesen ist.

Wir haben des Hrn. Kapellmeisters Carl Maria von Weber Bemerkung über unsre, mit der genauesten Wahrheit und Unpartheylichkeit, so wie nach den Forderungen der Kunst geschriebenen Beurtheilungen, sowol der deutschen, als der italienischen Gesellschaft, gelesen und wollen sie in wenigen Zeilen beantworten.

Wir danken ihm für die Achtung, die er unsern, sowol theatralischen, als musikalischen Kenntnissen und Einsichten erzeigt, so wie wir unserer Seits die seinigen immer anerkannt haben.

Die Hauptsache ist, dass auswärtige Leser unserer Kritiken in den Stand gesetzt werden, zu beurtheilen, ob diese zum Vortheile der Kunst abgefasst sind, oder im Privatinteresse ihren Grund haben. Hier können wir nun den Hrn. Kapellmeister, so wie unsere Leser versichern, dass kein anderer Zweck, als Wahrheitsliebe und der Wunsch, der Kunst und den Künstlern nach unsern Kräften und Einsichten nützlich zu werden, unsere Urtheile dictiren. Das Recensions-Comptoir, wie er es zu nennen beliebt, antwortet, dass es von jeher in seinen Beurtheilungen sehr nachsichtig gewesen ist, wiewol es ein weites Feld gehabt hätte, auswärtigen Lesern Wahrheiten zu enthüllen, welche der unparteyische Blick jedes hiesigen Kenners und Künstlers auf der Stelle finden musste, und gefunden hat.

Ist etwa die Recension über *Joconde* und die *Zauberflöte* (in No. 48 vor. Jahrg.) nicht aufrichtig und doch gemässigt? Hr. v. Weber weiss dieses nur zu gut; denn man hätte dort ja noch so manches sagen können, was nicht gesagt worden ist. Wir erklären übrigens dem Hrn. von Weber mit aller ihm gebührenden Hochachtung, dass wir uns für unsern Urtheilen keine Gesetze vorschreiben lassen werden, und hoffen auch, es werde unter uns nicht zu Streitigkeiten kommen.

welche die Leser nicht interessiren, da solche Auseinandersetzungen, die nur Individuen betreffen, andere uns belustigen können.

Wir ehren das angefangene Gebäude und werden es noch mehr ehren, wenn es den Grad der Vollkommenheit erreicht haben wird, zu welchem jetzt noch die guten Materialien fehlen. Apoll und Thalia können jedoch denjenigen keinen Ehrenplatz auf dem Parnass verstatten, denen die Weihe der Kunst fehlt.

Die Correspondenten
A. C. H.

Eingesandt.

Dresden am 26sten Januar 1819. Einsender hat nun zum drittenmale der Aufführung der Oper *Aschenbrödel* von Nicolo de Malte beygewohnt, und glaubt ein Urtheil darüber aussprechen zu dürfen. Mit aller Unpartheylichkeit, die sich derselbe bey Anzeigen von Kunstleistungen zur Pflicht macht und bey der gebührenden Rücksicht, auf die Schwierigkeiten, die sich einem erst seit einigen Jahren zusammengetretenen Personale auf mannigfache Weise entgegenstellen, kann die Sentenz doch nicht anders, als *höchst vortheilhaft* ausfallen. Ja, Einsender, der mehrer deutsche Bühnen kennt, glaubt behaupten zu können, dass eine Vorstellung, wie die erwähnte, ihnen allen zur Zierde gereichen würde. Die Besetzung ist folgende: Der Fürst Hr. Bergmann, der Baron Hr. Gehing, Alidor Hr. Toussaint, Clorinde Dem. Funk, Thisbe Mad. Mieksch, Aschenbrödel Dem. Julie Zucker, Dandini Hr. Metanoe.

Die Ouverture, ein Satz, dessen romantische Lieblichkeit und nachherige Kraft im Allegro, Einsender erst beym nochmaligen Hören recht schätzen lernte, ging unter der genauen und doch kaum merklichen Leitung des Kapellmeisters, Freyh. von Weber, trefflich zusammen. Dass das Dresdner Orchester eins der ersten in Deutschland ist, weiss man seit langer Zeit, und es wäre Unverstand, oder Missgunst, wollte man nicht angeben, dass dies Institut unter der Leitung eines jungen, genialen und gebildeten Künstlers, wie von Weber, etwas Ausgezeichnetes leistete. Das schwierige Hornsolo ward mit Gefühl und Meisterschaft vom Kammermusicus Gens vorgetragen. Eben so brav zeigte sich der Klarinettist, Hr. Lauterbach.

Der erste Satz, Terzett der drey Schwestern, hat Einsendern nie ganz klar werden wollen. Ihm scheint die Schuld am Componisten zu liegen, der — allerdings ein genialer Gedanke — Aschenbrödel's Liedchen:

Allo.

mit den contrastirenden Partien der Schwestern verweben und Einheit in das Ganze bringen wollte. Da aber das pikante Thema des Liedchens, nachdem Aschenbrödel es einmal gesungen, von den Blasinstrumenten ergriffen und angefangen, aber nie ganz vollendet wird, da ferner seine knappen Rhythmen stark hervorstechen und die Cantilene der andern beyden Soprane decken, ohne doch für sich selbst zu befriedigen, so entsteht ein undeutliches, zerstückeltes Wesen, wobey einem nicht recht wohl und uns dem Musiker klar wird, was für eine Absicht der Componist intendirte. Sollte sich Einsender in seinem Urtheile irren, so wäre er neugierig zu erfahren, woher diesem Satze das fragmentarische Ansehen käme?

In der Scene, wo Alidor, als Pilger, die Mildthätigkeit der drey Schwestern anspricht, machte Hrn. Toussaint's Stimme einen sehr angenehmen Eindruck, und wir halten es für Pflicht, diesem Sänger, den die Natur mit einem klangreichen Organ beschenkte, und der sich in Takt und Intonation fest zeigte, das gebührende Lob zuzurufen. Ohne jeden Satz der trefflichen, tiefgemüthlichen Musik einzeln zu beleuchten, will Ref. sich noch einige Bemerkungen erlauben. Dem. Julie Zucker verbindet mit angenehmer Gestalt eine, zumal in der Höhe, recht sehr liebliche Stimme, die sorgfältiger Ausbildung werth scheint. Genau natheilen lässt sich aber sie als Sängerin nicht, in einer Rolle, die mehr auf Spiel und Ton, als grossen Gesang berechnet ist. Mad. Mieksch sang ihre schöne Arie mit Geschmack und Präcision. Hr. Bergmann besitzt einen trefflichen Tenor, dessen Wohlklang und Gleichheit nicht zu verkennen ist. Auch ist er fest in der Musik. Nur muss man wünschen, dass dieser Sänger, wenn er z. B. eine Tenorarie hat, sich — man gestatte den Ausdruck — mehr geben lasse; das heisst, den Umfang seiner Stimme an Höhe und Tiefe, die Kraft seiner Brust im Aushalten, seine Beweglichkeit in Coloraturen mehr an den Tag lege. Es ist lobenswürdig, dass ein Sänger die vorgeschriebene

Melodie nicht bis zum Unkenntlichen verbrämt; aber es erregt eine beängstigende Empfindung, wenn das Ripieno schweigt, der Tenor auf dem hohen B anhält, alle Erwartung auf eine recht schöne Cadenz spannt und — am Ende mit einer ganz gewöhnlichen einfachen Appogiatur schliesst, nämlich so

Parturiunt montes! — Er lasse uns seine Stimme nach ihrem ganzen Diapason kennen lernen. Wir werden ihm danken, und er kann nur dabey gewinnen.

Es bleibt nun noch unter den bedeutenden Singparthien Dem. Funk zu erwähnen übrig. Erinnert man sich, wie oft in öffentlichen Berichten, Anfängerinnen für schnittmässige Leistungen und mit sehr beschränkten Kräften, in Lobpreisungen bis zum Himmel erhoben, ihnen ihr Standpunkt dadurch verrückt und ein unausbleiblich verderben werden: so ist es wol erlaubt, oder richtiger gesprochen — es ist es Schuldigkeit, einer Künstlerin Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, die mit Jugend, schöner Gestalt, stets passendem, oft sehr reflectirtem Spiel eine ausgezeichnet schöne Stimme verbindet, die, in ihrem Vaterlande für den Gesang gründlich gebildet, sich in Neapel unter der Leitung des berühmten Mosca vervollkommnete. Betrachtet man nun den Umfang, den diese Sängerin in der gestrigen Oper darlegte, wo sie in dem lieblichen Duett mit Mad. Mieksch, das tiefe B mit einer bey Sopranen höchst seltenen Kraft anhielt, und in der schwierigen Arie in F moll in der Fermate bis zum hohen Es hinaufstieg und dort verweilte, so wird man bekennen müssen, dass ein Umfang von

bis

von solcher Gleichheit und Stärke der Töne, allerdings zu den artistischen und physischen Seltenheiten gehöret, und die hin und wieder geäusserte, gutgemeynte Bedenklichkeit, ob nicht durch eine so sorgfältige Ausbildung der tiefern Chorden, die höhere verloren gehe, widerlegt sich durch das Beyspiel von selbst. Es wechseln aber auch in dieser schönen, obschon durch Länge und Dumpfheit undankbaren, Arie: O kränzet Euch mit frischen Rosen etc., chromatische Gänge ab, die man nur einer sogenannten Naturalistin vorlegen darf, um sich von ihrer Schwierigkeit zu überzeugen. Man sehe:

Kein der Sache Kundiger mag leugnen, dass diese Stellen eine sehr sichere Intonation erfordern, so wie, dass Dem. Funk sowol diese Passagen, als auch jenes hohe Es, so wie ihre ganze Parthie, in der gestrigen Darstellung eben so *rein*, als *angenehm* und *sicher* vortrug. Endlich ist noch, als Wirkung einer guten Methode, ihre höchst deutliche Aussprache zu rühmen. Möge sie uns oft durch ihre anmuthige Erscheinung auch auf der deutschen Bühne *erfreuen*!

Die Chöre gingen fest und gut. Die scenische Anordnung ist reich und geschmackvoll.

Carl Borromäus v. Miltitz,
Königl. Sächs. Kammerherr.

Aus den Papieren eines Musikfreundes.

Die Kritiker und Tadler sind im Ganzen doch wahrer, als die Lober und Beyfallszoller. Leider greift dieses Loben in der Kunstwelt — in Theatern und Concerten immer mehr um sich! Es wird für schuldige Artigkeit, für mit Recht geforderte gute Lebensart gehalten, dass man alles, was nicht ganz unter aller Kritik, was nicht Augen und Ohren ein Abscheu ist, mit Beyfallklatschen begleitet. Ja, berühmte Namen dürfen selbst mitunter das Abscheuliche wagen, wenn nur Kraft darin ist.

In diesem Sinne kann man behaupten, dass in der grössten Stadt den ganzen Tag hindurch nicht so viel geheuchelt und gelogen wird, als während des Theater- oder Concert-Abends.

Wenn hie und da noch Tadel und Missfallen sich auf eine partheyische und unbillige Art äussern, so ist es wol meistens eine Folge früherer partheyischer Beyfallsbezeugungen eines andern Theils des Publikums.

Man könnte zwar einwenden, es finde doch auch im Beyfall eine Abstufung statt, und ein

geringer Grad des Klatschens gelte in unserer höflichen Zeit für das, was sonst ein gelindes Auspfeifen gegolten habe. Wer aber das menschliche Herz, wer insbesondere die Künstler und Dilettanten kennt, weiss, dass die meisten es zu gut mit sich meynen, als dass sie über den Wärme- und Kältegrad des Publikums eine strenge Vergleichung (gleichsam nach der Scale des ältern Fahrenheit'schen und neuern Reaumur'schen Thermometers) anstellen sollten.

Der Tadel regt seiner Natur nach auf, spornt an, denn er sagt dem ausübenden Künstler, dass er es noch nicht so weit gebracht, um über den Beyfall gebieten zu können, dem ungerechten Tadel tritt überdiess immer ein aufwiegendes Lob gegenüber. Aber unverdientes Lob hält den Schwachen oder Fehlerhaft-Gebildeten auf seiner Bildungsstufe fest, während es dem auf rechtem Wege Fortschreitenden wehe thut, weil es ihn beschämt, und ihn schon vorahnden lässt, dass es auch in Zukunft kein richtiger Maassstab seines höhern Verdienstes, kein ehrenvoller Lohn seiner bessern Leistungen seyn werde.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Adagio, Variationen und Rondo über ein russisches Thema für Pianoforte, Flöte und Violoncell von Joh. Nep. Hummel. 78. Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp.

Man erkennt in diesem sehr achtungswerthen Werke sogleich den Meister seines Instruments, wie den gebildeten, gewandten und geschmackvollen Componisten. Ein Cantabile in As, C-Takt, worin, nach einem vom Pianoforte allein vorgetragenen kräftigen Unisono, der Flöte und besonders dem Violoncell wechselweise gesangvolle Sätze zugetheilt sind, die vom Pianoforte anfangs in Achtel-, dann aber in Sechzehntheilfiguren sanft begleitet und gegen das Ende durch schwergreifendere Harmonien, vermöge eines aufsteigenden und auf der Dominante ruhigenden Basses, vom Pianoforte gewissermassen überboten werden, dient dem Ganzen zu einer wahren Zierde, und den darauf folgenden Variationen in A b, auf das bekannte einfache Lied: Schöne Minka u. s. w. zur Einleitung. So oft dieses Thema schon von andern variirt seyn mag, so gestehet Rec. gern, dass ihm von alle dem, was ihm davon zu Gesicht und Gehör gekommen, diese Bearbeitung die liebste geworden ist. Schon dem Thema bei der Composition durch die bey der Wiederholung eines jeden Theils desselben sich anschmiegende klagende Begleitung des Violoncells, während die Flöte die Melodie fortführt, etwas überaus Ansprechendes gegeben. Es ist ein-, und zwar, z. B. in No. 4, so schön variirt, dass man sich eines Da Capo-Rufens kaum enthalten kann.

Die letzte Variation bildet das auf dem Titel bezeichnete Rondo. Es ist ein kräftiges Allegro im 6/8 Takt, welches das Ganze sehr zweckmässig und zwar in Dur beschliesst. Rec. räth, sich mit diesem vorzüglichen Werke des beliebten Künstlers selbst bekannt zu machen, die mancherley Schönheiten einer jeden dieser Variationen hier besonders anzuführen, würde zu weitläufig seyn. Aus dem, was über die Einleitung bereits gesagt worden, erhellet schon von selbst, dass die Flöte und das Violoncell keineswegs nur ad libitum geschrieben sind; im Gegentheil ist alles, was diese Instrumente vorzutragen haben, von vieler Bedeutung und verlangt, ohne gerade schwierig genannt werden zu dürfen, geschmackvollen Vortrag.

Für die Ausführung der Pianoforte-Partie wird sehr bedeutende Fertigkeit, Sicherheit und Delicatesse gefordert. Das Tempo ist daran durchgängig nach Mälzel's Metronom bezeichnet. Der Stich ist correct und schön.

Herr Hummel, zuletzt Königl. Würtembergischer Kapellmeister zu Stuttgard, wird jetzt in Weimar erwartet, wo er als Grossherzoglicher Kapellmeister angestellt ist.

Druckfehler. In No 37, S. 631, Z. 22 vom Jahre 1817, muss es in der musikalischen Zeitung *Violen* anstatt Violinen heissen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. **№. 7.** 1819.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate December, 1818.

Die Deutschen möchten wol musikalischer, als witzig; die Franzosen hingegen witziger, als musikalisch seyn. Daher wird in Deutschland eine gute Musik einen schlechten Text, und in Frankreich ein guter Text eine schlechte Musik aufrecht erhalten. So pflegt sich's wenigstens in der Regel zu ereignen; einzelne Ausnahmen können diese nicht umstossen. Das Theatre Feydeau hat im vorigen Monate einen allerliebsten Text mit unbedeutender Musik (*La Fenêtre secrète, ou une soirée à Madrid*), im gegenwärtigen eine allerliebste Musik mit einem sehr schlechten Texte (*Valentin ou le Paysan romanesque*) aufgeführt. Was Wunder, dass jene eine grosse Theilnahme erregen, diese sehr kalt lassen musste? Vom *verborgenen Fenster*, oder *einem Abend zu Madrid* habe ich bereits in meinem vorigen Berichte gesprochen: dieses Stück erhält sich trotz seiner verfehlten Musik, seiner höchst glücklich erfundenen und eben so glücklich ausgeführten Intrigue wegen, im Beyfalle des Publikums. *Valentin oder der romanhafte Bauer* ist eine bereits vor etwa zehn Jahren aufgeführte Oper in drey Acten, Text von Picard, Musik von Berton. Dass Picard, der geistreiche Verfasser von Stücken, wie die *Petite Ville*, der *Deux Philibert*, des *Monsieur Musard* u. s. w. diesen Valentin habe schreiben können, würde Niemand glauben, wenn nicht der Name dieses Dichters auf dem Zettel stände: es ist ein Canevas italienischer Tölpeleyen, denen, statt der ihnen zukommenden naiven Ergötzlichkeiten, eine höchst erbärmliche Entwickelung angehängt ist. Im Ganzen genommen bewegt sich der Text in jenem, tausendmal gebrauchten und verbrauchten Cirkel von Dummheiten, die ein Bauer begeht, der durch einen Rausch (im *Valentin* keinen materiellen, sondern einen moralischen) zu einem Grafen, oder dass etwas geworden ist: dieselbe Intrigue, die in der von mir oft erwähnten *Principessa in campagna*, von Puccitta, weit glücklicher benutzt ist. Was die Musik anbetrifft, so ist diese unstreitig eine der melodiereichsten Compositionen, welche die französische Bühne aufzuweisen haben dürfte, im reinsten italienischen Style geschrieben. Vielleicht liegt eben in diesem Vorzuge ein Grund des wenigen Effects, den sie gemacht hat. Unter einer Menge der gelungensten, lieblichsten Stücke zeichnet sich das Duett aus, in welchem der Bauer seiner Tochter Unterricht in der guten Lebensart ertheilt. Der Gesang dieses Duetts ist durchaus fugenartig gesetzt, und doch von der höchsten Annehmlichkeit. Dies der allgemeine Charakter der Musik. Im Einzeln gebietet mir die Wahrheit zu gestehen, dass einige Stücke auf eine vielleicht zu flache Weise theils modulirt, theils instrumentirt sind. Martin als Bauer Valentin, spielt in seiner gewöhnlichen witzig-ausliche Manier, ohne die leiseste Ahnung von der Bouffonnerie zu haben, mit welcher die Italiener dergleichen Rollen zu beleben pflegen.

— Das Reich der grossen Oper ist für einen Augenblick in Aufruhr gewesen: nicht wenig hat gefehlt, sagt man, es wäre der mächtigste Vasall derselben, der preussische Hr. Titular-Kapellmeister Spontini, abgefallen und hätte seine sämmtlichen im Dienste der erwähnten Macht stehenden Streitkräfte (darunter verstehe ich die *Vestale*, den *Ferdinand Cortez* und die noch nicht ruhig gemachte *Olympie*) zurückberufen, um damit einer Feinde überzugehen. Aber zu welchem? Das war die Frage! Welches Theater-Reich, ausser der Pariser grossen Oper, wäre im Stande, so prächtige und so kostbar zu erhaltende Truppen in Dienst zu nehmen? Nach kennt kein Gebot. So

bei Hn. Spontini sich von neuem unterwürfen und sogar seinem Nebenbuhler in der Gunst des Volks und — in dem von demselben dargebotenen Trikolo, dem Hrn. Aul. Salieri, die Hand zum Frieden geboten. Aber, werden meine Leser mich fragen, welcher Umstand ist im Stande gewesen, unter so harmonischen Gemüthern eine Disharmonie zu erregen? Ich antworte: der Zwietrachtsapfel, der zwischen diese beyden Apollo's-Kinder geworfen worden, ist der *Ruhm*, wobey ich mich aber diesen auslassen möchte, wie Ehrn Bartho im *Barbier von Sevilien* über die Verleumdung. Uebrigens lasse ich es dahin gestellt seyn, ob es nicht in der Natur der Sache liegt, dass für so musikalische Ohren der *Klang* des Ruhmes eben so viel Reize haben muss, als der *Glanz* desselben. Es verhält sich die Sache, ohne bildliche Einkleidung gesprochen, wie folgt. Die Pariser hatten, wie bekannt, seit einigen Jahren angefangen, der grossen Oper den Rücken zuzukehren und weder das heilige Feuer der *Vestalin*, noch die Franconische Cavallerie, von *Ferdinand Cortez* in Dienst genommen, waren im Stande gewesen, das Publikum dahin zurückzuführen. Da fiel es der Administration ein, den Verächtern der grossen Oper mit den *Danaiden* die Hölle heiss zu machen. Das Mittel that seine Wirkung: das Parterr, abgestumpft für die gewöhnlichen Ereignisse des menschlichen Lebens, wurden von dem Schicksale des Tantalus, Ixion, der funfzig Danaiden (den Vater mitbegriffen) u. s. w., freylich heftig, aber um so angenehmer ergötzt. Diesen Eindruck wollte die Opern-Direction nicht erlöschen, nicht ungenutzt vorübergehen lassen. Gräuliche Dinge thaten Effect, das sah sie; und gräuliche Dinge sollten von neuem aufgesucht werden, das beschloss sie. Was war natürlicher, als dass der Wütherich *Danaus* sie an den Wütherich *Axur*, im Französischen *Atar* genannt, erinnern musste? Flugs wurden Anstalten getroffen, diesen blutdürstigen König aus seinem Schlafe aufzuwecken und in die königlichen Kleider zu werfen. Mit dieser Massregel machten sie ziemlich alle Parteyen zufrieden seyn, ausgenommen die interessante *Olympia*, Tochter eines andern blutdürstigen Königs, Namens Alexander, an Kindes Statt angenommen von dem erwähnten Herrn Spontini. Diese fand es ungalant, unfranzösisch, also unpatriotisch, sich einen Mann, noch dazu einen ausländischen, obgleich er ein Tyrann und König sey, vorgezogen zu sehen. Und auf der Stelle begann Hr. Spontini, das Interesse seiner Pflegetochter auf obenerwähnte Weise zu seinem eigenen zu machen und mit Nachdruck zu verfechten. Die Sache stand so eben auf dem Punkte, loszubrechen, als mit einem Male die Nachricht erscholl, (wie? ist noch ein Räthsel) die liebenswürdige Olympia (deren Vermählung mit dem Scheiterhaufen, im Vorbeygehen sey es gesagt, die ungeheure Summe von 240,000 Franken kosten wird) sey geneigt, dem *Tarare* Platz zu machen. Dieser eilt nun mit jedem Tage seiner endlichen Auferstehung sicherern Schritts entgegen. Erwähnter *Tarare* kam, wie jedermann weiss, bey Annäherung der Revolution wie gerufen, wurde sogar mit vielem Anstande die vorläufigen Honneurs derselben. Wie, wenn er jetzt, da er post festum erscheint, vor die unrechte Thüre käme und wie ein Gast, der keine hochzeitlichen Kleider hat, empfangen würde? Diese Kleider, heisst es freylich, sind nach der heutigen Mode umgeändert worden, aber wird das bis zu dem Maasse haben geschehen können, dass der Grundschnitt nicht noch zu erkennen seyn sollte? Ein tyrannischer König und ein tugendhafter General, von denen der letzte des ersten Tod veranlasst, sind doch immer noch heutigen Tags verfängliche Dinge.

Zum Lernen ist man nie zu alt. Da ich von dieser Wahrheit recht lebhaft überzeugt bin, so soll es von mir mit Dank erkannt werden, dass ich aus No. 229 der diesjährigen Zeit f. d. el. W. zweyerley gelernt habe, nämlich erstens, dass die Stimme der Mad. Catalani vom tiefen g bis zum dreymal gestrichenen e reicht; und zweytens, dass diese Sängerin einen Terz-Triller zu machen versteht. Da ich vielleicht jeden Ton gehört habe, den Mad. Catalani während drey Jahren in Paris gesungen hat, da ich überdiess vielerley (ich gebe im voraus zu, dass dies nicht *viel* seyn mag) über sie geschrieben habe, so würde es sehr unmöglich verstehen werden können, wenn ich in der erwähnten Sängerin zwey dergleichen Vorzüge, von denen der eine ein höchst *besonderer* und der andere ein höchst *wunderbarer* ist, hätte übersehen können. Aber eines solchen Vergehens habe ich mich nicht schuldig gemacht: ich versichere vielmehr, dass, so lange sich Mad. Catalani hat in Paris hören lassen, ihr tiefster Ton das untere c, ihr höchster

das ungestrichene e gewesen ist und dass sie demnach nur zehn Töne (wohlverstanden, ich sage *Töne* und nicht *Laute*) in der Stimme gehabt hat. Was den *Terz-Triller* anbetrifft, so habe ich diesen ebenfalls an der Sängerin nicht wahrgenommen, auch überall, zu meiner Schande sey es gesagt, bis zur Lesung jenes Aufsatzes, von einem solchen Triller nichts gewusst. Ich verwahre mich aber aus allen Kräften gegen den Verdacht, als setzte ich in die Glaubwürdigkeit des Dresdner Berichterstatters, der, nach der Versicherung der verehrlichen Redaction des besagten Journals, ein sehr geistvoller Musikkenner ist, das allergeringste Misstrauen. Mad. Catalani ist in jeder Hinsicht ein künstlerisch so wunderbar begabtes Wesen, dass sie *dasjenige*, was ihr heute noch eine Unmöglichkeit ist, morgen wie ein Kinderspiel treiben kann. Ehe ich daher der Behauptung des erwähnten Hrn. Musikkenners keinen Glauben beymessen sollte, gehe ich lieber unbeschens zu, dass Mad. Catalani, seit ihrer Abreise aus Paris, statt *zehn Töne — zwanzig* und einen Terz-Triller obenein bekommen hat.

Cherubini's vielbesprochenes *Requiem*, von dem ich in meinem letzten Berichte weitläufiger geredet habe, soll nun jetzt auf Subscription *) erscheinen, nachdem der berühmte Componist dasselbe allen hiesigen und noch einigen ausländischen Musikhändlern vergebens zum Verlage angeboten hat. Wenn Ueberschätzung des Heimischen ein Fehler ist, dem die Deutschen weniger, wie jede andere Nation ergeben sind; so möchte es, um hier bey der deutschen Musik stehen zu bleiben, zur eigentlichen, wahren, immer noch nicht weit genug getriebenen Schätzung eines der unsterblichsten Denkmäler dieser Musik nicht wenig beytragen, wenn ein bedeutender deutscher Künstler-Verein das Mozart'sche und Cherubini'sche Requiem an einem und eben demselben Abend unmittelbar hinter einander aufführen wollte. Dies wäre meines Bedünkens der einzige Weg, auf welchem ein möglichst genügender Urtheil über beyde Werke möchte gefällt werden können. Der Grund dieses Unternehmens, das heisst die Einsicht des Unterschiedes, der sich zwischen der unergründlichen Natur eines alles erschöpfenden, in jeder Cultur-Epoche immer einmal wiederkehrenden Genie's und einem zur höchsten Kunstlichkeit ausgebildeten Verstandes-Talente befindet, dürfte, dünkt mich, die Sonderbarkeit desselben entschuldigen.

Es giebt in den Gassen von Paris eine musikalische Merkwürdigkeit, deren ich noch in keinem meiner Berichte Erwähnung gethan zu haben mich erinnere. Es ist dies ein sehr fein gebildeter, junger Mann, dem die Liebe zum Gesange den Verstand angegriffen hat. Begüterten und selbst sein hinco, sogar vornehmen Aeltern entflohen, weil diese sich der öffentlichen Ausübung seines Talents widersetzt haben, irrt dieser arme Mensch schon seit mehreren Jahren meistens in Paris, zuweilen auch in den Provinzen umher, wo er auf öffentlichen Promenaden, auch dann und wann in Privat-Häusern, abgerissene Passagen, selten ganze Stücke, ohne Text und Zusammenhang singt. Entblösst von jeglichem musikalischen Studium, zeichnet sich dieser interessante Mensch durch eine seltene Frische der Stimme, so wie durch eine wirklich zu bewundernde Fertigkeit in Madin e bekannter Manier aus. Da sein Verstand wirklich leidet, es ihm auch nicht möglich zu seyn scheint, weder einen musikalischen, noch einen logischen Gedanken festzuhalten, da er ohnehin, wenn es ihm einfällt, jedermann anredet, ohne Rücksicht auf die Person und den Ort zu nehmen; so ist es ihm versagt, auch selbst auf dem kleinsten Provinzial-Theater von seinem Talente und seiner angenehmen Gestalt Gebrauch zu machen. Auch in den Strassen von Paris zieht er nur einen sehr geringen Vortheil von dem Vergnügen, welches er dem Publikum gewährt und dem Interesse, welches ihm dieses beweist: während andere Strassenkünstler grosse Decken vor sich ausbreiten, diese mit Lichtern besetzen und ihren Vortrag mit dem wichtigsten Charlatanismus und den hochtrabendsten Reden begleiten, vermag der *Troubadour* (so nennt er sich selbst und so nennt ihn das Publikum) keinen Augenblick auf derselben Stelle zu verweilen, trillert jetzt ein paar Takte einer beliebten Arie, sagt dann einer der umstehenden Damen (die Frauenzimmer machen den grössten Theil seines Publikums aus) eine Artigkeit, declamirt plötzlich wieder in einem wirklich herzangreifenden Tone ein Stück aus einem tragischen Opern-Recitative, das irgend eine Beziehung auf seine eigene Lage aussagt und

*) Bey Boyeldieu, jeune, rue de Richelieu, No. 80.

bricht endlich in einen lustigen Polonaisen-Satz aus, wobey er zugleich ein Kuchenmädchen, eine Blumenhändlerin oder eine hübsche Amme umarmt. Dann stürzt er fort und das Publikum ihm nach, um auf einer andern Stelle dasselbe Wesen von vorn zu beginnen. Wo sollten da die Umstehenden die Laune oder auch überall die Gelegenheit hernehmen, ihm Geld zuzuwerfen? Auch würde er wahrscheinlich zu stolz seyn, um sich auf diese Weise seine Leistungen, von denen er einen sehr hohen Begriff hat, bezahlen zu lassen. Uebrigens scheint sein Verstand wirklich uns *verrückt* (dies Wort im guten Sinne genommen) zu seyn. Ich habe ihn zu verschiedenen Malen mit vieler Beredsamkeit und wirklicher Kenntniss der Sache über die Pariser Theatersänger, so wie mit vieler Freymüthigkeit über seinen eigenen *melomanen* Zustand, aburtheilen hören.

Mir kommen die Pariser Journalisten wie die Neapolitaner vor. Diese prügeln den heiligen Januarius, oder beten ihn an, je nachdem er ihnen entweder Regen verleiht, oder vorenthält. Hört der *goldene* Regen bey den hiesigen Zeitungschreibern auf: so zerschlagen sie den Götzen, den sie vorhin göttlich verehrt haben. Davon macht Mad. Catalani die wiederholte Erfahrung. Seit die Pensionen aufgehört haben, welche mehre der berüchtigtsten Journalisten unter der Benennung eines Darlehns von dieser Sängerin zu beziehen pflegten, wissen diese denkbaren Gemüther den unbedeutendsten Reden und Handlungen derselben den Anstrich gehässiger Klatschereyen zu geben. So eben erwähnt eines dieser Herren, natürlich nicht ohne einen hämischen Seitenhieb, der Frage, welche Mad. Catalani an Göthe gethan haben soll: „ob er einen Werther von Potier habe vorstellen sehen?" Ich weiss nicht, wie viel Wahres an dieser Frage ist. Im schlimmsten Falle ist doch der Mad. Catalani bekannt gewesen, dass Göthe einen Werther geschrieben hat. Wie viel französische Actricen, ja, wie viele französische Journalisten möchten eine solche ausländische Literatur-Kenntniss besitzen? Uebrigens bin ich überzeugt, dass Göthe, sähe er den von ihm *mittelbar* geschaffenen Werther von Potier darstellen, eben so viel Freude an diesem Stücke haben würde, als ihm zu seiner Zeit die geistlosen Kritiken des eigenen mügen Leiden verursacht haben. Auch in der allgemeinen mus. Zeit. verdient Potier's Name genannt zu werden wegen

der Manier, mit welcher er im Augenblicke, wo er sich erschiessen will, das Tyroler-Lied absingt. Ich glaube kühn behaupten zu dürfen, dass keine Phantasie, keine Reflexion im Stande ist, sich von der Höhe der Parodie, mit welcher Potier dieses Lied vorträgt, und welche das neue, bis jetzt fast noch nie geahnete Verdienst hat, dass sie wiederum ein Erstes, ein Ursprüngliches, ein vollkommen Natürliches wird, einen richtigen Begriff zu machen.

Dass das menschliche Leben in Frankreich systematischer getrieben wird, wie in Deutschland, ist eine bekannte Sache. So thun die Franzosen, besonders die Pariser, viele Dinge mit einem Innungsgeiste ab, welche im Auslande zu gehen pflegen, wie es dem Zufalle gefällt. Dazu gehört die erste Vorstellung eines Theaterstücks in Paris: diese wird hier mit eben so vieler Wichtigkeit abgewartet, als wäre es eine Staats-Action. Die erste Vorstellung der kleinen Oper *Les Courses de New-Market* hat davon einen neuen Beweis gegeben. Der Componist derselben, ein hier lebender Deutscher, aus München gebürtig, Namens Stuntz, konnte, da er ganz unbekannt ist, weder ein böses, noch ein gutes Vorurtheil erregen. Desto mehr hatte der Text, der vom Herrn von Jouy, dem bekannten Verfasser des *Hermite de la Chaussée d'Antin* und einem der Stimmführer der liberalen Partey ist, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen. Hr. von Jouy hat viele Freunde. Wenn diese das Stück nicht von seinem Untergange bewahrt haben, so liegt die Schuld nicht an ihren dasfalsigen Bemühungen, die wahrhaft schweisstreibend gewesen sind. Ein Deutscher muss so etwas sehen, um sich einen Begriff davon zu machen. Ich behaupte, das bezahlte Publikum hat wol nie ernstlicher seine Pflicht erfüllt, als eben an diesem Abend. Aber auch das bezahlende Publikum ist nicht lass worden. Das Resultat hat, wenigstens mittelbar, für die Verfasser und Schauspieler ausgezeugt, das heisst, das Stück ist bis auf die letzte Note abgesprochen und abgesungen worden. Das ist nämlich der Zweck, wohin die Schauspieler aus allen Kräften zu streben pflegen, oft sogar, wie diesmal, unter wirklich furchtbaren Ankämpfen gegen Hunderte von Pfeifen und gegen eben so viel Kehlen, welche *à tuts* schreyen, wobey Füsse und Stöcke ein heilloses Accompagnement anstimmen. Ist nämlich das Stück bis zu Ende gespielt worden, so darf es nochmals auf-

geführt werden und erhält dann zuweilen Beyfall, wenn sich nämlich Cabale, und nicht vielmehr innere Werthlosigkeit dem Aufkommen desselben bey der ersten Vorstellung entgegengesetzt haben. So glücklich sind die Verfasser des *Pferderennens von New-Market* nicht gewesen: die zweyte Vorstellung ist zwar ruhig, aber vor ziemlich leeren Bänken und unter gänzlicher Theilnahmlosigkeit des Publikums von Statten gegangen. Unter so bewandten Umständen dürfte mein eigenes Urtheil über dieses Stück, um so mehr, da es, wie ich höre, nicht wieder aufgeführt werden wird, von keiner Bedeutung seyn.

Pär hat die bekannte Melodie der Canzonette, die um Weihnachten unter Begleitung der Zampogna (Schalmeye) von Landleuten in den Strassen von Rom abgesungen zu werden pflegt, in fünf Stimmen gesetzt. In dieser Gestalt soll sie, wie man sagt, in einigen Salons eine grosse Wirkung hervorgebracht haben. Ich habe sie noch nicht gehört.

Das Gerücht erhält sich fortwährend, dass Mad. Catalani alle Mittel und Wege anwendet, die Direction der italienischen Oper wieder zu erhalten. Wie viel Wahres an diesem Gerüchte sey, vermag ich nicht zu bestimmen; doch so viel ist gewiss, dass ihre hiesigen Freunde von einer vielleicht möglichen baldigen Ankunft derselben zu Paris sprechen. Man sagt, sie wolle zu Berlin die definitive Entscheidung ihrer hier angeknüpften Unterhandlungen abwarten und sich alsdann, in Folge des Ausganges derselben, entweder nach Paris oder nach Petersburg begeben.

Ich habe in diesen Tagen einer Vorstellung des *Nouveau Seigneur du Village* von Boyeldieu beygewohnt. Wider meinen Willen drang sich mir eine Vergleichung dieser Musik, die, meiner Meynung nach, ein Meisterstück in der leichten Gattung ist, mit der Musik zum *rothen Käppchen* auf, die auch ein Meisterstück ist, aber in der Gattung, die gar keine ist. Da letztere Oper wahrscheinlich jetzt in Berlin gegeben werden dürfte, so wird das deutsche Publikum in den Stand gesetzt werden, über den Unterschied, der sich unter beyden Werken befindet, aus eigner Erfahrung urtheilen zu lernen. Martin singt die Rolle des Bedienten, für welche er eine besondere Vorliebe zu haben scheint, mit sichtbarer Prätension. Sein Spiel darselbst ist eben so graziös und gewandt, als oberflächlich. Letzteres zeigt sich besonders in der Scene, wo ihm der Amtmann das Geld überbringt. Hier möchte er nicht von dem ersten besten deutschen Schauspieler in Darstellung der successiven Sinnesänderung, welche in ihm vorgeht und deren Entwickelung die Scene so gebieterisch verlangt, übertroffen werden.

Während von der einen Seite die Wiedereröffnung des italienischen Theaters für die Mitte des künftigen Januars ganz gewiss verheissen wird, behauptet man von der andern, die Regierung habe noch überall keine bestimmten Befehle in dieser Hinsicht ergehen lassen. Wahr ist, dass man Rollen ausgetheilt hat und fortwährend Proben hält. Diese Vorkehrungen scheinen aber sämmtlich durch die plötzliche Abreise Garcia's, den der Director des Londoner italienischen Theaters arretiren zu lassen gedroht hatte, und durch das geringe Talent der neuengagirten ersten Sängerin fruchtlos zu werden.

Von einer Dem. Lesne, die hier Unterricht in der Composition und dem Pianoforte giebt, erscheint so eben eine *musikalische Grammatik*, in welcher die Verfasserin das Wort Grammatik im eigentlichen Verstande genommen, das heisst, sämmtliche musikalische Regeln auf grammatische Formen zugeführt hat. Es findet man in derselben musikalische Conjugationen und Declinationen, musikalische Substantive und Adjective u. s. w. Ich behalte mir vor, nächstens weitläufiger über dieses Werk zu reden, sobald mir dasselbe wird zu Gesichte gekommen seyn.

Man versichert mich in diesem Augenblicke ganz bestimmt, dass Spontini selbst in den Aufschub der Vorstellung seiner *Olympie* gewilligt habe. Diese Oper wird erst im künftigen Frühlinge, dann aber auch mit einem ganz besondern Aufwande gegeben werden. Die Kosten belaufen sich in der That auf 240,000 Franken. Diese *Olympie* dürfte vielleicht das lyrischte aller Trauerspiele Voltaire's seyn; vielleicht hat es sich eben aus diesem Grunde nicht auf der französischen Bühne erhalten. Man hofft, die jetzigen Bearbeiter werden sich so wenig als möglich vom Originale entfernt haben.

Im Augenblicke, wo ich dieses absenden will, wird mir gemeldet, Mad. Catalani habe sich in London bey der italienischen Bühne engagirt und sey bereits von Brüssel dahin abgereist. Ich habe also, wie man sieht, Recht gehabt, wenn

ich in der musikalischen Zeitung stets der Meynung gewesen bin, diese Sängerin werde sich irgendwo zu fixiren suchen. An das Gerücht, sie wolle sich auf ihre Güter nach Italien zurückziehen, habe ich nie geglaubt. Mad. Catalani ist reich, aber nicht reich genug, um mit ihrer zahlreichen Familie und auf dem gewöhnten Fusse bloss von ihrem Vermögen leben zu können. Eben so dürfte ihr Herumreisen, welches sehr kostspielig zu seyn pflegt, aus diesem Grunde keinen grossen Ueberschuss gewähren, so gross auch die Einnahmen ihrer Concerte seyn mögen.

Nachrichten.

Berlin. *Uebersicht des Januar.* Den dritten ward bey der Einweihung der Marienkirche, zu deren inneren Wiederherstellung in ihrer ursprünglich würdigen Gestalt der König auf Bitten der Gemeine 15,000 Thaler bewilligt hatte, eine von dem Organisten der Kirche, Hrn. Bach, componirte Vocalmusik von der Singakademie, unter Leitung des Hrn. Prof. Zelter aufgeführt.

Den vierten gab Mad. Milder - Hauptmann eine zweyte musikalische Abendunterhaltung. Mit innigem, einfach-schönem Vortrag trug sie Kreuzers Lieder: In der der Ferne u. s. w. und: Lebe wohl mein Lieb u. s. w. vor; eben so mit Mad. Seidler Duette von Zingarelli, Gyrowetz und Mozart, und mit Mad. Thürschmidt ein Duett von Päer.

Den achten ward zum erstenmal gegeben: *Die beyden Ehemänner*, komische Oper in einem Aufzug, nach dem Französischen des Etienne, Musik von Nicolo de Malte. Der Inhalt ist aus frühern Berichten von andern bekannt. An der guten Aufnahme hatte die Besetzung vorzüglich Antheil. Mit Beyfall nahm man auf: das Terzett von Clementine (Dem. Reinwald), Sophie (Mad. Wranitzky-Seidler) und Rosen (Hr. Stümer): Der Freundschaft sey mein Gram erfüllt u. s. w., und Sophien's Couplets: Kein freundlich Wort hat er zu sagen u. s. w.

Den 15ten veranstaltete die musikalische Klasse der Zöglinge des blühenden Berlinisch-Cölnischen Gymnasiums für ihre Lehrer, Verwandte und Mitschüler ein Concert, in dem die jungen Leute vielfache Beweise ihrer Fertigkeit in den verschiedenen Instrumenten (nur der Contrabass, die Hoboe, Hörner, Trompeten und Fagott wurden von eigentlichen Musikern ausgeführt) und ihres guten Vortrags, unter Leitung des jetzigen Organisten der Nikolaikirche Hrn. Grell's gaben, der noch vor wenigen Monaten in ihrer Mitte weilte, und schon mehre treffliche Compositionen geliefert hat. Sie spielten die Ouverturen aus Righini's *Tigranes* und Winter's *Marie v. Montalban*, eine Symphonie von Haydn und mehre Concerte für die Flöte von Fürstenau, für die Violine von Rode und fürs Pianoforte von Mozart. Auch der schon in frühern Berichten erwähnte Sängerchor, der früher unter der Leitung des Consistorialraths Ritschl und Predigers Zelle stand, und jetzt von Hrn. Lieutenant Fischer dirigirt wird, trug sehr brav das *Ave verum* von Mozart und *Lauda Sion* von Naumann vor. Möge dieser Sinn für die Freunde der Tonkunst auch in andern Anstalten erwachen und sich erhalten!

Den 3ten gab Hr. Kapellmusicus C. W. Henning Concert, in dem er ein Concert und Capriccio für die Violine von seiner Composition sehr gut und mit Beyfall vortrug.

Von den Zwischenacten dieses Monats verdienen zwey Auszeichnung. Den vierten sang Mad. de Gregori aus Rom ein Recitativ und Rondo mit Chor aus Rossini's Oper *Cyrus in Babylonien*, und mit Hrn. Sieber ein Duett aus Coccia's Oper *Mathilde*. Sie hat eine reine Mezzosopranstimme von frischem Ton und mehr Tiefe, als Höhe. Der Beyfall war mässig. Den 26sten blies der Kammermusicus Hr. Hornsky eine Phantasie für die Flöte mit Begleitung des Orchesters, von Mulleej nicht ohne Beyfall.

In dem letzten Tage des vorigen Jahres starb im 77sten Jahre Jean Pierre Duport, der Virtuos auf dem Violoncell. Er war den 27sten November 1741 in Paris geboren, studirte sein Instrument und die Kunst unter Berteau, und ward schon 1761 beym Concert Spirituel und in der Kapelle des Prinzen Conti angestellt. Er reiste 1769 nach England und von da 1772 nach Spanien. In demselben Jahre nahm ihn Friedrich der Grosse für die italienische Oper in seinen Dienst, wo er die Stelle des ersten Violoncellisten am Flügel bekleidete. Beym Regierungsantritt des Königs Friedrich Wilhelm II., dessen Lehrer auf dem Cello er gewesen war, ward er 1787 zum Surintendant der königlichen Kammermusik er-

sanol und in der Folge vom Spielen im Orchester dispensirt, so dass ihn das Publikum nicht mehr hörte. Er hat nur zwey, aber würdige Schüler gezogen, seinen jüngern Bruder Louis, ehemals in preussischen, jetzt in französischen Diensten, der an Fertigkeit und im Ueberwinden grosser Schwierigkeiten seinen Bruder übertrifft und die Violoncellschule seines Bruders schriftlich hinterliess, und unsern Hausmann, der an herzlichem, seelenvollem Vortrag seinem Lehrer wenigstens gleich kommt.

---

*) *Dresden.* Am 21sten, als dem Vermählungs-Jubiläum Ihrer königlichen Majestäten, wurde in der katholischen Kirche Vormittags das *Te Deum* von Hasse unter Abfeuerung von Kanonen und Musketen gesungen, und Hr. Kapellmeister v. Weber liess uns eine für diese Feyer von ihm componirte *Missa* hören, von welcher wir nachher sprechen werden. Das *Te Deum* dirigirte Hr. Kapellm. Morlacchi; das *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* Hr. v. Weber, als eine eigens für den merkwürdigen Tag geschriebene Musik. Es begann mit einem Adagio in Es dur in einer Melodie von Blasinstrumenten, die mit sehr guter Wirkung die Worte: Sit nomen Domini benedictum ausdruckten, so wie das darauf folgende glänzende Allegro das Halleluja schön ausdrückte. Dieses war für eine Tenorstimme mit Chorbegleitung gesetzt und wurde von Hrn. Cantu, einem jungen, an die italienische Gesellschaft angetretenen Mayländer, gesungen, welcher in dieser Missa zum erstenmale in unserer Kirche gehört wurde. Er ist, wie man uns gesagt hat, ein Schüler des Tenoristen Gentili und des Balderani, des ersten Klaviermeisters am Orchester des Theaters della Scala in Mayland. Ueber seine Stimme und seinen Gesang wollen wir noch kein Urtheil fällen; wir konnten sie wegen des Geräusches nicht genau genug hören, welches bey der grossen, zu dieser Feyer in der Kirche versammelten Volksmenge unvermeidlich war. Jenes Stück gefiel, die Melodie und Harmonie desselben brachten eine schöne Wirkung hervor. Wir gehen nun an der Missa des Hrn. v. Weber über, welche am 24sten mit Hinzusetzung des neuen dazu gehörigen Offertoriums wiederholt wurde. Wenn seine erste ein Meisterstück der Kunst war, wie sie unser erster Tenorist, Hr. Benelli, in No. 18 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung beschrieben hat, so ist diese, wiewol in ganz verschiedenem Style geschrieben, ein nicht minder vollendetes Werk, von wundervoller und herrlicher Wirkung. Sie ist voll origineller Ideen und die musikalischen Perioden sind den Worten trefflich angepasst. Das unschuldsvolle Motiv, mit welchem das Kyrie beginnt, drückt das fromme Gebet eines schuldlosen Volkes aus. Es geht in gleichem Rhythmus bis zum Ende mit gleichförmigem Gange der Harmonie und Melodie und ist in G dur vierstimmig für den vollen Chor geschrieben. Das schöne Gloria in excelsis, ein Allegro in D dur mit einem Rhythmus von 3/4 ist, wie das Kyrie, in einem einzigen Rhythmus bis ans Ende aus genialen Ideen gewebt. Im Minore ist das Qui tollis peccata mundi für eine Tenorstimme mit schönen Accorden und schöner Melodie für die Blasinstrumente geschrieben und mit derselben tief durchdachten Idee das Miserere nobis mit Pathos ausgedrückt. Noch origineller war die Idee der Fuge des Cum sancto spiritu, in deren Mitte die hohe Sopranstimme solo eintrat und Bravour-Passagen sang, um die Worte: in gloria Dei patris, Amen auszudrücken. Hier möchten wir Hrn. v. Weber fragen, ob die Antwort des Thema im Tenore in der Dominante in der Authenticität des Tones richtig sey und ob sie die Alten auch jemals gebraucht haben?

Rispost.

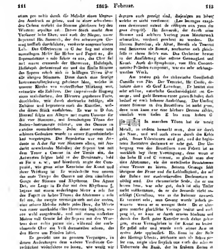
Thema. Cum sancto spiritu in

Cum sancto spiri-tu in glo-ria.

Das Credo, ebenfalls ein schönes, wenn auch minder kraftvolles Stück, als beyde erstere, geht aus B dur; aber zu den Worten: et incarnatus est, hat der Tonsetzer imponirende Accorde und Gänge des Basses zu finden gewusst, um sowol den ersten, als den folgenden Worten: crucifixus

---

*) Eine auch von diesem Hrn. Correspondenten über die Aufführung der Oper Aschenbrödel mitgetheilte Nachricht, lassen wir hinweg, da sie mit dem frühern Berichte eines andern Referenten (in No. 6 dieser Zeitung) im Wesentlichen übereinstimmt. d. Red.



etiam pro nobis durch die Melodie einen klagenden Ausdruck zu geben, und in einer schwebenden Cadenz erstirbt die Stimme gleichsam bey den Worten: sepultus est. Dieses Stück macht dem Verfasser hohe Ehre, und auch der Sänger, unser Sopranist Hr. Sassaroli, der den schwierigen Gesang trefflich durchführte, verdiente ausgezeichneten Lob. Das Offertorium in C dur fing mit einem anmuthigen Motiv für Hoboe und Fagott an, die Sopranstimme a solo führte es aus, das Chor fiel mit einem crescendo der Harmonie, Hallelujah, Hallelujah declamirend ein und die fünfte Stimme des Sopran erhob sich in kräftigen Tönen über alle übrigen Stimmen. Diese durch eine feurige Instrumentalbegleitung gehobene Idee, welche in unserer Kirche von vortrefflicher Wirkung war, entzückte alle Zuhörer. Der imponirende Eingang eines melodischen, den Hörnern gegebenen Forte, durchbebte, wie durch electrische Schläge, alle Zuhörer und begeisterte auch die Künstler, welche dieses Stück ausführten. Es war in D dur. Hierauf folgte ein Allegro mit einem Unisono für die vier Stimmen, mit fremdartigen Tönen der Saiten-Instrumente colorirt, um das Osanna in excelsis auszudrücken. Jeder dieser neuen und schönen Gedanken wurde in seiner Eigenthümlichkeit vorgetragen. Das Benedictus war ein Andante in A dur für vier Stimmen allein, mit äusserst erweckenden Melodie; der Sopran trat mit dem Tenor a Canone in der Terzie ein, die Antworten folgten bald in der Dominante, bald in Fis u. s. w., und hierdurch zeigte der Componist, wie gross seine Kenntniss der Kunst und ihrer Wirkung ist. Er wiederholte von neuem das erste Tempo des Osanna mit dem nämlichen Gange der Stimme und Rhythmus. Das Agnus Dei, ein Largo in Es dur mit dem Rhythmus $\frac{6}{8}$, begann mit einem andächtigen Motiv a solo für den Fagott in hohen Tönen; die Altstimme a solo fiel ein, die zweyte vereinigte sich mit der ersten, eine schöne Melodie rührte jedes Herz, die Worte von einer unschuldsvollen Harmonie begleitet, waren wohl ausgedrückt, und mit einem einfachen Motive voll Grazie fiel der Sopran mit den Worten: dona nobis pacem ein, während der nachahmende Chor ein Volk darzustellen schien, das den Herrn um Frieden bittet.

Es gereicht uns zu grossem Vergnügen, in diesen Andeutungen dem wahren Verdienste Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wie wenig wir dagegen auch geneigt sind, diejenigen zu loben, welche es nicht verdienen. (Les louanges exagérées deviennent autant de critiques aux yeux des gens d'esprit.) Hr. Sassaroli, der durch seine Stimme und schönen Vortrag jenes Meisterwerk schmückte, verdient gerühmt zu werden. Die Herren Buccolini, als Altist, Bocelli als Tenorist und Benincasa als Bassist, zeichneten sich gleichfalls in ihren Solo's aus. Das Orchester bewies in der Ausführung eine seltene Genauigkeit und Kunst. Auch die Symphonie, vom Hrn Concertmeister Polledro componirt, war ein sehr achtungswerthes Werk.

Am 20sten gab die italienische Gesellschaft *Camilla* von Pär. Der Tenorist, Hr Cantu, debutirte darin als Graf Loredano. Er besitzt eine sehr schöne, natürliche Geschmeidigkeit im Gesange, und giebt Beweise einer guten Schule; doch bedarf er noch höherer Ausbildung. Der Umfang seiner Stimme in den Brusttönen ist nicht gross, denn man kann nur eine hörbare Decime zählen, nämlich vom tiefen E bis zum hohen G In manchen Tönen hat sie wenig Metall, in andern bemerkt man, dass sie durch die Nase, und wol auch etwas durch die Kehle geht. Seine Vibrationen sind gut, und die begleiteten Recitative declamirt er sehr gut. Der Uebergang von den Brusttönen zum Falsett ist zu merklich bey ihrer Vereinigung, denn wenn er das hohe H und C nimmt, so glaubt man eher eine Altstimme, als die metallische Bruststimme eines Tenors zu hören. Seinem Gesange fehlt übrigens das Feuer und die Lebhaftigkeit, die auf der Bühne zur ausdrucksvollen Declamation so nöthig sind. Die chromatische Scale, die er uns hören liess, war sehr gut; doch ist sein Triller nicht vollkommen, da er die Secunde nicht anschlägt (Cavallino, wie es die Italiener nennen). Er verziert sehr, sein Gesang würde jedoch gewinnen, wenn er es weniger thäte. Da er übrigens manche glückliche Vorzüge besitzt und noch jung ist, so kann er durch ernsten Studium und durch den Rath guter Künstler noch dahin gelangen, etwas Vorzügliches in der Kunst zu leisten. Er gefiel sehr und wurde nach seiner Arie im ersten Acte applaudirt. Hr. Bassi in der Rolle des Herzogs Uberto, zeichnete sich als Schauspieler aus, zeigte aber freylich uns noch die schönen Ueberreste des Basis, der in frühern Zeiten so

Prag, Leipzig, München, Wien u. s. w. so sehr gefiel. Als Camilla zeichnete sich Mad. Sandrini durch ihren Gesang, doch, zu unserer Befremdung, weniger durch ihr Spiel in dieser ihr sehr günstigen Rolle aus. Sie erhielt vorzüglich in der Arie des zweyten Actes: *Oh momento funesto*, Beyfall. Das schöne Duett: *Nò crudel, tu non morrai*, that wenig Wirkung, weil Uberto zu heiser war. Hr. Benincasa, als Nicolino, des Grafen Bedienter, zeichnete sich aus, und ob wir gleich unseren ehemaligen braven Bonaveri nicht vergessen können, so liess uns dennoch Hrn. Benincasa's braves Spiel, mit welchem er eine angenehme Stimme und schönen Gesang verbindet, nichts zu wünschen übrig. Alles übrige ging vollkommen gut; die Chöre und das Orchester waren genau; das Einzige, was Lachen erregte, war Hrn. Decaroli's Costum, in welchem er einem der Geister der Unterwelt aus der letzten Scene des Don Juan glich.

Den 25sten gab die deutsche Gesellschaft den *Doctor* und *Apotheker*, Musik von v. Dittersdorf. Unter den Spielenden zeichnete sich Hr. Gerling als Stössel, der Apotheker, aus; Mad. Meixner, als Leonore, sang ihre Bravour-Arie schön, mit Muth, und wurde vom Publikum mit Beyfall belohnt; Dem. J. Zucker als Rosalie, Hr. Meixner als Dr. Krautmann, Hr. Bergmann als Gotthold, und Hr. Wilhelmi als Sturmwald, spielten ihre Rollen gut. Die zahlreichen Zuschauer nahmen das Stück mit vielem Vergnügen auf.

Den 30sten wiederholte man *Maometto* von Winter, worüber schon in No. 45, S. 555 des vorigen Jahrganges gesprochen worden ist. Je öfter man diese meisterhafte Musik hört, desto mehr wird man von ihren Schönheiten angezogen. Die Lauheit, mit welcher jedoch unser Publikum die treffliche Musik aufnimmt, ist unbegreiflich. Dem. Fink detonirte in dieser Vorstellung so arg, dass sie in dem von Instrumenten begleiteten Recitativ der Cavatina in A dur, in F dur sang und das Orchester in E dur spielte. Mad. Sandrini zeichnete sich sehr aus, wie auch die Herren Tibaldi und Benincasa.

Leipzig. Am achten Februar gab der königlich sächsische erste Hofsänger, Hr. *Filippo Sassaroli* (soprano,) Concert, nicht im Concertsaale, sondern in der grossen Universitätskirche. Und das wohlbedächtig; denn im Saale darf Hr. S. seine starke, volle, durchdringende, aber, wo er nicht ausdrücklich zum Gegentheil ansetzt, auch scharfe und schneidende Stimme, dieser letztern Eigenschaften wegen nicht ganz hervorgeben. Thut er das nicht, so wird ihm das Festhalten und Abstufen des Tons schwer, und er vermeidet dies möglichst durch Ueberladung von Verzierungen, oder er detonirt. Letztres that er zwar leider diesmal auch in der Kirche, und nicht selten sehr auffallend (er wird nie zu hoch, stets zu tief); doch mochte es in etwas Zufälligem seinen Grund haben; denn in Dresden, in der Kirche, begegnet ihm dies wahre Unglück für alle Wirkung seines Gesanges selten und in weit geringerm Grade. Seine grosse Fertigkeit, welcher indess die Deutlichkeit und Bestimmtheit nicht mehr wie ehemals immer zur Seite geht, ist längst bekannt und auch in diesen Blättern oft gerühmt, und seine ausgezeichnete, wenn auch vielleicht zu oft angebrachte Kunst, durch ein allmähliches Verstärken Eines überaus lang ausgehaltenen Tones vom Leisesten bis zum Allerstärksten, das Vergnügen des Zuhörers bis an's Ausserordentliche zu steigern, ist eben so bekannt und eben so oft gerühmt. Eines aber, was zu rühmen die Referenten vielleicht seltener Gelegenheit finden, müssen wir um so dankbarer anerkennen: im *Offertorium* des Hrn. Kapellmeisters von Weber nämlich blieb Hr. S. dem wundervollen Style und den ernsten, breiten Formen der Composition getreu, indem er nicht nur alles willkührlichen, auf Gerathewohl angebrachten Verzierens sich enthielt, sondern auch in den Vortrag, ja in Ton und Haltung der Stimme selbst, das zu legen wusste, was der Componist in das Stück gelegt hatte. In den übrigen Stücken, das *Laudate* zum Beschluss noch ausgenommen, liess er viel mehr sich gehen, und, wiewol die Compositionen dies, bis auf einen gewissen Grad, allenfalls zuliessen, so hätten doch wenigstens die Stellen mehr beachtet werden sollen, wo der Componist in Figurirung der Instrumente sich auch hatte gehen lassen, und wo nun Sänger und Orchester zuweilen seltsamlich durch und wider einander liefen. Dagegen müssen wir Hrn. S.s Vortrag der zwey Recitative, besonders des zweyten, gar sehr rühmen; im Ganzen nämlich, und das schon erwähnte Detoniren abgerechnet. — Wir bekamen aber folgende Stücke zu hören: Ouverture von Beethoven, (zu *Coriolan*,) die, wie schön sie ist, mit ihren vielen gearbeiteten Details in der

Mittelstimmen, für die grosse, widerhallende Kirche nicht gut gewählt war. *Hymnus*, vom Hrn. Kapellmeister, Ritter Morlacchi, für die Jubelfeyer des Regierungsantritts Sr. königlichen Majestät componirt: lebhaft, kräftig, nicht ohne Eigenthümlichkeit und nicht ohne Würde. *Offertorium*, componirt vom Hrn. Kapellmeister C. Mar. v. Weber, der wir schon oben bezeichnet haben, und der durch schönen Gesang, Feuer des Ausdrucks und wohlberechneten Gegensatz des Chors zur hervorglänzenden Solostimme, auch bey der Menge vielen Beyfall fand. *Pater noster*, für Eine Stimme, componirt von Giov. Battista Borghi. Das war ein wunderliches Stück Arbeit! Ein nicht übel geschriebenes, ziemlich langes Recitativ (lateinisch, italienisch ausgesprochen) zur Einleitung, nun das *Vaterunser* selbst, eine weitläufige Bravourarie nach alter Art, aber mit modernen Figuren und Harmoniewendungen; ein zweytes, gutes Recitativ, und nun eine lange, moderne Bravourarie, ganz im Opernstyl, und das Allegro sogar im Styl der komischen Oper. Es gereicht dem Auditorium zum Lobe, dass es sich dabey — *betroffen* wollen wir nicht ausdrucken, bezeigte. Den zweyten Theil eröffnete Bernh. Romberg's frühere, grosse Ouverture aus D moll und D dur passend; sie wurde feurig vorgetragen und nahm sich auch in diesem Locale sehr gut aus. *Magnificat* für eine Stimme und Chor, von S. T. Morlacchi. Wir wissen nichts davon zu sagen, als dass es gewiss keine seiner gelungensten Arbeiten ist. *Laudate Dominum* von demselben, zweychörig vertheilt, und im Ganzen sehr brillant gehalten. Die Stimmen der Zuhörer über dies Stück waren noch mehr getheilt, als die Stimmen der Sänger: in ihm: wir sprechen nur die unsrige aus. Und dieser nach hat das Stück nicht nur viele wahrhaft schöne Intentionen, sondern auch viele wahrhaft schöne Wendungen und ganze Stellen: aber es ist nicht stetig genug ausgearbeitet, und aus zu verschiedenartigem Stoff, altitalienischem und sehr modernem, gelehrt contrapunctischem und an die Oper erinnerndem, zusammengesetzt, weshalb es denn den denkenden und empfindenden Zuhörer zwar reichlich beschäftigt, aber nicht befriedigt, zwar fesselt, aber hin und her wirft. Ausgezeichnete Fähigkeiten scheinen uns aber darin nicht zu verkennen. — Die Kirche war schön beleuchtet, und die Versammlung zahlreich. —

Kurze Anzeigen.

Sechs Gedichte von Göthe, in Musik gesetzt mit Klavierbeglei. von Sterkel. Aus seinem Nachlasse herausgegeben von Lehritter. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Der alte, treue Liedersänger lässt hier, noch über sein Grab hinaus, eben so einfache, sanft ansprechende, überhaupt eben solche Melodien ertönen, als in der besten Zeit seines Lebens. Ja, das erste und das letzte dieser Lieder rechnet der Ref. zu seinen schönsten, ohngeachtet sie auch zu seinen allerleichtesten und allereinfachsten gehören. Mehr darüber zu sagen ist nicht nöthig: denn wer kennete nicht Lieder von St., und zählete nicht manche der gelungensten zu seinen Lieblingen? —

Trois Airs variés pour Pianoforte, comp. — — par M. Hankel. Oeuvr. 39. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Der Verf. hat schon durch manches ähnliche Werkchen die Liebhaber, und vielleicht noch mehr die Liebhaberinnen, unterhalten. Auch mit diesem wird ihm dies gelingen, vornämlich mit der dritten Nummer, die einem Thema eines artigen Walzer mit Trio hat, wo denn beydes im Wechsel mehrmals variirt wird, dadurch mehr Mannigfaltigkeit entsteht und das Ganze mehr Leben bekömmt. Alles Schwierige, sowol für die Einsicht als für die Ausführung, hat der Verf., wie es sein Zweck war, vermieden; doch hätte dieser nicht nothwendig ausgeschlossen, hin und wieder etwas tiefer in die Sache einzugehen.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. | № I. | 1819

Nachricht für die Subscribenten

auf das

Allgemeine Choralbuch

von

J. G. Schicht,

Cantor an der Thomasschule und Musikdirector der Hauptkirchen in Leipzig.

Der Druck und die Erscheinung dieses im vorigen Jahre (im Intelligenzblatte № 7 der musikalischen Zeitung) auf Subscription angekündigten allgem. Choralbuchs leidet deshalb einige Verzögerung, weil es an Bogenzahl bey weitem stärker wird, als es in jener Ankündigung nach einem vorläufigen Ueberschlage angegeben ist. Es wird nicht wie dort bemerkt ist, 35 [illegible], sondern über 50 Seiten stark werden. Demungeachtet wollen wir den für die Subscribenten gestellten, wiewohl äusserst niedrigen Preis von fünf Thlr. Conventions-Geld, oder 9 Gulden Reichswährung (wobey überdiess denen, welche 5 Exemplare nehmen, das 6te frey gegeben wird) nicht erhöhen und auch noch bis zu völliger Beendigung des Drucks Subscription annehmen. Nach der Erscheinung dieses Werkes aber, welche wir öffentlich anzeigen werden, kann es nur für den erhöhten Ladenpreis gegeben werden.

Von J. S. Bachs wohl temperirtem Klavier ist eine neue ganz vollständige und correcte Ausgabe in zwey Heften unter dem Titel

Le Clavecin bien tempéré, ou Preludes et Fugues dans tous les tons et demitons majeurs et mineurs, composé par J. S. Bach

bey uns unter der Presse und wird zu Ende des nächsten Monats erscheinen. Der Preis wird 5 Thaler seyn.

Breitkopf und *Härtel.*

Anzeigen.

Freunde des Orgelspiels und besonders angehende Organisten mache ich auf folgendes Werk aufmerksam, welches bey mir im Monat März dieses Jahres erscheinen wird:

Ch. G. Rink praktische Orgelschule.

Das ganze Werk wird aus 6 Heften bestehen, wovon ich in aller Kürze den Inhalt angeben will.

1ster Theil enthält, A) 12 kurze und leichte zweystimmige, B) 12 kurze und leichte dreystimmige, C) 12 kurze und leichte vierstimmige Sätze, als Vorübungen etc. D) 24 Präludien, welche die 12 harten und 12 weichen Tonarten, ferner E) 6 Präludien, welche die ungewöhnlichsten Tonarten, als Cis, Gis, Des dur, und Gis, Dis und Ais moll enthalten.

2ter Theil, 12 Choräle mit 4, 5 bis 6 Veränderungen. 3ter Theil, eine Sammlung leichter fugirter Nachspiele. 4ter Theil, ebenfalls Nachspiele jedoch mehr für Geübtere. 5ter Theil, vermischte Orgelstücke, theils in gebundenem theils in freyem Styl. Der 6te und letzte Theil, Präludien und Fugen für Geübtere.

Da die früheren Werke des ehrwürdigen Verfassers für die Orgel mit so allgemeinem Beyfall aufgenommen worden sind, so will ich mich auch alles fernern Lobes enthalten.

Schliesslich mache ich nur die Bemerkung, dass der 2te Theil einige Wochen später erscheinen, und die folgenden Hefte dann schnell auf einander folgen werden. Der Preis für den 1sten und 2ten Heft wird für jeden 1 Rthlr. 6 Gr. seyn.

Bonn, im December 1818.

N. Simrock.

Diejenigen verehrlichen Hoftheater-Intendanzen und respectiven Schauspiel-Directionen, welche geneigt seyn sollten, sich in den Besitz des hier in Berlin auf dem Königl. Opern-Theater, wie auch auf dem Königl. Hof-Theater in Dresden, zu Leipzig u. s. w. bereits mit Beyfall gegebenen, noch ungedruckten lyrischen Drama:

Das Fischermädchen

von

Theodor Körner,

in einem Act

zu setzen, wollen sich gefälligst wegen der Bedingungen für die Partitur und das Stück im Manuscript, an Unterzeichneten wenden.

Berlin, (Mohrenstrasse No. 25)

J. P. Schmidt.

Neue Musikalien, welche seit Michaelis 1818 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Baillot, P. 7me Concerto p. le Violon av. Orch. Op. 21. D dur — 2 Thlr
— Vive Henri IV, Air varié p. Violon et Orch. Op. 27 — 1 Thlr 8 Gr
Bassi, (la petite conspiration) 3 Trios p. 2 Vlons, Alto ou Basse ad libitum. 5me Livre des Trios Op. 36. [illegible] — 1 Thlr 8 Gr
* Cherubini, Ouverture de l'Op. les Abencerages à grd Orchestre — 1 Thlr 16 Gr
Eberwein, Ch. Quatuor brillant p. 2 Violons, Vla et Vclle. Op. 4. A dur — 1 Thlr
Engelbarth, A. Polonaise p. le Violon av. accomp. de Violon, Viola et Violoncelle. Op. 5 — 8 Gr
Fesca, F. E. Quatuor p. 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 13. D moll — 1 Thlr 12 Gr
Giorgetti, Ferd. Air varié p. le Violon av. accomp. de Violon et Basse — 8 Gr
Köhler, H. 6 Sonates p. le Violon av. accomp. d'un second Vlon. Op. 118 — 1 Thlr
* Kummer, Fr. 3 gr. Quintetti p. 2 Violons, 2 Viole e Vcello. Op. 100 — 4 Thlr
Leis, Ferd. Potpourri polonois p. Violon princip. av. accomp. de grd Orch. Op. 6 — 1 Thlr 12 Gr
Liedemann, D. 12 Walzer, 8 Ecossaises et 2 Sauteuses p. Orchestre. Liv. 11 — 1 Thlr
Lindpaintner, P. Ouverture de l'Op. la Rosière à grd Orch. — 1 Thlr 20 Gr
— Ouverture de l'Op. Kunstsinn und Liebe à grd Orch. — 1 Thlr 12 Gr
Mancus, Vt. Variations sur l'air Di tanti palpiti p. Violon, Viola et Violoncelle. — 8 Gr
Mangenseeh, F. Variations p. le Violon av. acc. de Violon, Alto et Basse. Op. 1 et 2 — 6 Gr
Müller, I. E. grd Quatuor p. 2 Violons, Viola et Vcello. — 1 Thlr 8 Gr
Neukomm, S. Ouverture à grd Orchestre.
Neuling, V. Rondeau p. Violon av. accomp. de 2 Vlons, Vla et Vlncelle. Op. 6 — 1 Thlr
Pär, F. Ouverture de l'Op. Achille à grd Orch. 1 Thlr 8 Gr
— Ouverture de l'Op. Pirro à grd Orch. 1 Thlr 8 Gr

Poissl, Baron de, Ouverture de l'Op. Ottaviano in Sicilia à grd Orch. — 1 Thlr 16 Gr.
Pugni, H. Tema con Variazioni p. il Violino e Chitarra. Op. 26 — 8 Gr
— Thème varié p. le Violon av. acc. de Vlon, Alto et Vcelle. Op. 27. Liv. 1 et 2 — à 1 Thlr
Rode, P. 10me Thème varié p. le Violon princip. sur le mouvement de Marche av. accomp. de 2 Vlons, Alto et Basse et instrumens à vent ad libitum ou accomp. de Piano seul 1 Thlr 8 Gr
Rode, Kreutzer et Baillot, Exercices p. le Vlon dans toutes les Positions et 30 Variations sur la Gamme — 1 Thlr 8 Gr
* Rolla, Al. 3 gr. Duetti per Violino e Viola. Op. 5. [illegible] — 2 Thlr 8 Gr
Rossini, J. Ouverture de l'Op. Sigismondo à grd Orchestre. — 2 Thlr
— Ouvert. de l'Op. Cendrillon à grd Orch. 1 Thlr 16 Gr
Spontini, G. gr. Bacchanale ext. p. le Violon av. accomp. d'un Violon ad lib. — 8 Gr
Sloan, J. H. Ouverture à grd Orchestre. Op. 7½
Taschmuller, C. W. 12 Notturni p. Violon, Flute et Guitarre. Op. 5 — 8 Gr
Voigt, L. Potpourri p. le Violoncelle av. accomp. de Vlon, Vla, Vcelle et Basse. Op. 2 — 12 Gr
— Capriccio p. le Violoncelle av. accomp. de Vlon, Alto, Vlncelle et Basse. — 10 Gr
* Weber, C. M. de, gr. Ouverture à grd Orch. Es dur — 1 Thlr 4 Gr

(Die Fortsetzung folgt.)

Von dem neuerlich herausgekommenen

Quatrième Thème varié pour Violon principal avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse et instr. à vent, par P. Rode

ist in Paris und bey mehreren deutschen Verlegern eine Ausgabe mit einer nicht von dem Componisten selbst, sondern von anderer Hand beygefügten, sehr fehlerhaften Pianofortebegleitung erschienen. Eine verbesserte Ausgabe dieser Pianofortebegleitung wird nächstens bey uns erscheinen.

Breitkopf und Härtel.

In Beziehung auf meine, in No. 52 dieser Zeit. vom Jahre 1818 gedruckte Erklärung meines Zurücktretens von der Redaction dieser Blätter ersuche ich alle, die mir, entweder in Angelegenheiten derselben oder in deren eigenen, mit Hinsicht auf sie, geschrieben oder auch Sendungen irgend einer Art gemacht haben, sich nicht mehr an mich, sondern

an die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig

zu wenden. An Letztere habe ich auch alles abgegeben, was an Manuscripten oder sonst, noch unbenutzt für das Institut, in meinen Händen war; und werden die dabey Interessirten, finden sie es überhaupt nöthig, sich auch darüber an dieselbe Adresse wenden.

Leipzig.

Friedrich Rochlitz.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Februar. **N°. 8.** 1819.

Pariser musikalisches Allerley vom Monate Januar, 1819.

Die grosse Oper verspricht die Aufführung des *Tarare* für den dritten Februar ganz bestimmt. Ich glaube nicht nöthig zu haben, meinen Lesern zu sagen, dass der französische *Tarare* der italienische *Axur* ist. Letzterer, entblöst von den grellen Verstandes-Bezügen, die die Hauptgrundlage des Originals ausmachen, ist, wie jedermann weiss, zu einer ziemlich ergötzlichen italienischen Farce geworden, in welcher die Grausamkeiten des *Tyrans peu délicat*, wie Possenspiel erscheinen und sich in die Parodie ihrer selbst auflösen. Daher darf sich dieser komische Wütherich auch vor Aller Augen den Dolch in die Brust stossen, ohne dass weder polizeiliche, noch diplomatische Hähne darnach krähen. Nicht so der französische *Tarare*. In diesem, wo die Idee, die Laster eines königlichen Bösewichts mit den Tugenden eines Mannes aus dem Volke in haarscharfe Berührung zu bringen und letztere über erstere, den Sieg davon tragen zu lassen, auf der Verstandes-Retorte der gemeinen Menschen-Logik zum schärfsten Spiritus abgezogen worden ist, erscheint die Intention in ihrer vollen Nacktheit. Um diese zu verstecken, hat man für gut erachtet, beinahe in der Bearbeitung des Stücks, so wie dasselbe nächstens gegeben werden soll, die Laster des Königs und die Tugenden des Soldaten zu compensiren und somit gleichsam Null vor Null aufgehen zu lassen. Atar ist etwas tugendhafter, Tarare etwas lasterhafter geworden, aus dem Oberpriester ein General und aus andern andere gemacht. Dem Originale ist eine gewisse kräftige Kühnheit, ein gewisser kecker Verstandesschwung nicht abzusprechen; der Plan, trotz seiner höchst prosaischen Behandlung, ergötzt, weil wir in ihm die Tugend mit dem Laster im höchst ungleichen Kampfe befangen, und letztere unterliegen sehen, ohne dass erstere sich mit der Vergreifung an demselben die Hände besudelt. Die Umarbeitung hingegen, in welcher die Hypothese des Originals durch recht unbarmherzige anatomische Kunststücke aus vollendetem Aethiope geworden ist, dürfte des Reizmittels der Musik bedürfen, um sich wenigstens in einer honetten Sitzung zu erhalten. Ob die Composition, die ihrer durch keine Deutschen-Hülfe erwärmt oder aufgewärmt wird, diesen Zweck erfüllen dürfte, muss die Folge lehren: sie wird eine negative Feuerprobe zu bestehen haben.

Die Herren Gebrüder Bender, Russisch-Kaiserliche Klarinetten-Bläser, sind hier angekommen und haben sich bereits bey Hofe hören lassen. Aus letzterem Umstande ergiebt sich allerdings, dass sie Talent haben müssen; aber Hr. Bärmann besitzt auch Talent, und zwar ein sehr bedeutendes und hat doch nicht bey Hofe gespielt. Da kann es denn heissen, wie der Hausmeister im *Sonntagskinde* sagt: Wegen meiner, wegen deiner, wegen ihrer u. s. w. Die Herren Bender werden, wie es heisst, auch öffentlich spielen, und da werden wir *hören*, ob ihre Töne die Töne ihres Vorgängers, die noch hallen, zum Schweigen bringen werden.

Ein Herr Carl von Gärtner, aus Cassel gebürtig, der, wie es heisst, ein grosser Guitarrenspieler seyn soll, ist ebenfalls in Paris angekommen und wird sich am siebenten Februar im Saale der *Menus-Plaisirs* hören lassen. Hier, wo man täglich einen Carulli, Plouvier, Meissonnier in Gesellschaften hört, wo der gewaltige Sore noch fortwährend im Andenken lebt und wo es überdem fast in jedem Hause einen höchst geübten Dilettanten auf der Guitarre giebt, wird er mit bedeutenden Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

Die Herren Gebrüder Bohrer scheinen bey öffentlichen Concerten ihre Rechnung nicht zu

finden. Dabey haben sie sich auf Quartett-Musik gelegt und wollen in ihrer Wohnung Soirées musicales geben. Mit der Subscription geht es aber, wie es heisst, sehr langsam von Statten, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil man glaubt, in einem Quartette müssten auch noch andere Instrumente gehört werden, als das Violoncell. Nun ist zwar für die erste Geige der ältere Hr. Bruder da. Dem aber kann, meynt man, in einer Stadt, wo es Hunderte von Dilettanten giebt, die ihn übertreffen, der Matadors nicht einmal zu gedenken, wol niemand zumuthen, die Liebhaber dergestalt anzuziehen, dass sie andern ähnlichen Unternehmungen, von den ersten Künstlern der Hauptstadt geleitet, den Rücken zukehren sollten.

Das Theater Feydeau hat einen neuen *Fall* erlebt. Wenn das so fortgeht, so dürfte bey demselben an gar kein Aufstehen mehr zu denken seyn. *Les Epoux indiscrets*, in einem Acte, ist ein mageres, dem ehrlichen derben Lafontaine von neuem abgeborgtes Sujet, welchem, statt der unverschleierten Zuchtlosigkeit des bekannten conte, dem auch Kotzebue seine *Beichte* abgeborgt hat, etwas Decenz und viel Mundwitz angehangen worden ist. Daraus hat sich ein Ding ergeben, welches zu anständig ist, um Lüsternheit zu erregen und zu lustern, um den nöthigen Anstand zu besitzen. Alle diese Sünden haben ihre beyden lockeren Zeuge, *die Nachtigall* und *Joconde*, auf ihrem Gewissen. Was soll ich von der Musik der *Epoux indiscrets* sagen? Sie ist abermals von einem jungen Manne, der schon mehr Unglück im Theater Feydeau erlebt hat, aber nicht lass zu werden scheint. Und das ist brav von ihm gedacht. Denn alles Pfeifen, es müsste denn das aus dem letzten Loche seyn, will immer noch nicht sagen, dass nicht auf ein Dutzendmaliges Misslingen zum dreyzehnten Male ein Gelingen folgen könnte.

Ein neuer, wahrhaft ergötzlicher Musikgenuss, durch gar keine Schwächen gestört, hat Sonntags am 31sten Januar für die hiesigen Musikkenner begonnen. Die fünf vollendeten Blasinstrumentalisten, der Flötist Guillou, der Oboebläser Vogt, der Klarinettist Bouffils, der Fagottist Henry und der Hornist Dauprat, die schon im vorigen Jahre die vortrefflichen Reicha'schen Quintette in so einziger Vollkommenheit vorgetragen haben, sind von neuem im Warmesimmer des Theaters Favart mit ihrer Quintett-Harmonie hervorgetreten und haben vor einer auserlesenen Versammlung die nämliche Sensation, wie das erstemal, erregt. Sie werden diesmal auch das neue halbe Dutzend Quintette vortragen, deren nächste Erscheinung bey Boyeldieu (dem Bruder des Componisten) ich bereits in meinem vorigen Berichte angezeigt habe.

In den Coulissen des Theaters Feydeau läuft ein sonderbares Gerücht herum: es heisst, nach Lesage's bevorstehendem Abgange, der Dummlinge und tölpelhafte Caricaturen spielt, werde Potier an dessen Stelle als Sociétaire des besagten Theaters engagirt werden. Das möchte immer das glücklichste Ereigniss seyn, welches diesem Theater begegnen dürfte, und wirklich noch vortheilhafter, als wenn selbst ein neuer Elleviou auf demselben aufträte. Um auf dem Theater Feydeau spielen zu können, muss man freylich auch singen können. Da dies Talent aber eigentlich jedermann besitzt, der nicht stumm ist, so dürfte dem Engagement Potier's um so weniger ein Hinderniss im Wege stehen, als derselbe mit dem Vortrage seines Tyroler Liedes im *Werther* gezeigt hat, dass er wenn auch nicht der schulgerechteste, doch der originellste aller Sänger des Erdbodens ist.

Auch Baillot, der nicht allein der erste Geiger, sondern auch für jeden, der seines Beystandes bedarf, der gefälligste Musiker Frankreichs ist, hat Quartett-Musik als sogenannte Soirées musicales angekündigt. Die Subscription hat den glänzendsten Fortgang. Diese Soirées werden zu Ende des Monats beginnen.

Unter den Medaillen ausgezeichneter Männer welche der vorige Minister des Innern an die öffentlichen Bibliotheken aufzubewahren gegeben hat, befinden sich drey Componisten, Cimarosa Haydn und Gluck. Wer hier fehlt, dessen Namen brauche ich nicht erst auszusprechen: er steht im Herzen aller Deutschen, des ganzen musikalischen Europa's, nur nicht — des Hrn. Lainé geschrieben. Dieser scheint zu denken, wie der sonst so verdienstvolle, verstorbene Braunschweigische Kapellmeister Schwanenberg dachte, als er noch lebte. Ich befand mich so eben im Compositionsunterrichte bey demselben, als er einen Brief aus Wien erhielt, in welchem ihm Mozarts Tod gemeldet wurde. Ich führte beyläufig an, dass das Gerücht gehe, als sey Mozart als ein Opfer der Italiener zu Wien gefallen. *Pazzi* antwortete Schwanenberg, der gern dann und wann Italienisch sprach, ironisch: *Pazzi, non hà fatto niente, per meritar un tal onore.*

Ich kann nicht bergen, dass es mich freut, wenn Urtheile, die ich über den Werth oder Unwerth hiesiger neuer Opern gefällt habe, durch den Ausspruch irgend eines auswärtigen Publikums bestätigt werden. Es ist dies der Fall früher bis mit der Mehul'schen Oper: *La Journée aux aventures* gewesen, über deren Composition ich mich in der Zeit missbilligend äussern zu müssen geglaubt hatte. Das Wiener Publikum hat mein Urtheil über diese Oper unterschrieben. Jetzt wird auch meine Meynung über die *Clochette ou le Diable Page*, Musik von Herold, durch den äusserst geringen Beyfall, den diese Oper, trotz des sie begleitenden Pompes, in Marseille und an andern Orten erhalten hat, zur Gnüge gerechtfertigt. Aber das ist noch nicht genug: das viel besprochene *rothe Käppchen* hat in Rouen, der Vaterstadt des Componisten, nur einen *succès d'estime* erhalten. Ich bin sehr begierig, zu vernehmen, wie letztere Composition in Berlin aufgenommen werden dürfte.

Nach dem eigenen Geständnisse der Secrétaires des Theaters Feydeau ist dieses Theater in der grössten Verlegenheit, Componisten zu finden, welche Werke liefern können, die sich den Beyfall des Publikums zu erwerben und auch in dessen Besitze zu erhalten vermögen. Boyeldieu hat von jeher äusserst langsam gearbeitet und scheint jetzt (das ist nicht mein, sondern das Urtheil der nächsten Freunde des Componisten) gänzlich erschöpft zu seyn. Nicolo, der eigentliche Held und Schatz dieses Theaters, ist todt. Sein *Joconde* dürfte, obgleich derselbe mit sammt dem Texte von den Franzosen für klassisch gehalten wird, mit Martin vom Theater verschwinden. Derselbe Sänger erhält noch einige andere Werke desselben Componisten im Beyfalle des Publikums. Cherubini's *Lodoiska* hat bey ihrer Wiederaufführung gar keine Sensation erregt, und die *Deux Journées* sehen, wenn sie alle Jahre ein oder zwey Male gegeben werden, nur ein sehr kleines Publikum herbey. Es hiess vor einiger Zeit, dieser Componist arbeite an einer neuen Oper; ich bin überzeugt, er dürfte seinen Ruhm zu lieb haben, um ihn auf eine so gefährliche Probe zu setzen. Bertons frühere Werke, deren vornehmster, *Montano et Stéphanie*, durch eine zu lugubre Schattirung ekel reckt, lassen das Publikum gänzlich ohne Theilnahme; sein *Valentin ou le Paysan romanesque*, dessen wirklich vortrefflicher Musik ich in meinem letzten Berichte mit gebührendem Lobe erwähnt habe, hat es in zwey Monaten noch nicht zur sechsten Vorstellung bringen können. Diesem Componisten ist gänzlich alle Lust, für's Theater zu arbeiten, benommen worden. Catel ist eben so unglücklich auf dem Theater Feydeau, als auf dem grossen Operntheater. Hier hat seine *Zirphile et Fleur de Myrthe* eben so kalt gelassen, wie auf dem Theater Feydeau sein *Wallace ou le Ministrel Ecossois*. Von Mehul wird nur *L'Irato* dann und wann gegeben. *Corradin ou le Tyran corrigé*, *Stratonice* und *Une Folie* sind fast gänzlich von der Bühne verschwunden. Einige andere, weniger bekannte Componisten abgerechnet, bleibt nun noch der junge Herold über. Dieser aber hat durch seine *Rosières* und *Clochette* bewiesen, dass er sich auf einem Abwege befindet, von welchem ihm um so weniger zurückzukommen möglich seyn wird, als sein Irrthum ganz schon den Charakter der innigsten Selbstüberzeugung angenommen hat. Dieser junge Mann ist kaum sieben und zwanzig Jahre alt. So ist die Lage beschaffen, in welcher sich das Theater Feydeau mit seinen Componisten befindet. Er hat daher, sagt man, ein hier lebender deutscher Musikkenner der Administration desselben den Rath gegeben, die vornehmsten deutschen Opern, nach vorher gegangener nothwendiger Umarbeitung des Textes derselben, zur Aufführung zu bringen. Es steht zu erwarten, welchen Gebrauch das erwähnte Theater von diesem Rathe machen dürfte.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Turin. Kurze Uebersicht vom Jahr 1818.

Carneval. Das grosse Theater hat sich dies Jahr nicht sehr ausgezeichnet. *Aureliano in Palmira* von Rossini, und *La difesa di Goa*, neu von Raffaele Russo, erfreuten sich keiner besonders guten Ausführung von Seiten der Sänger. Jetzt ist etwas mehr zu hoffen. Die erste Oper, von Generali neu componirt, geht heute Abend in Scene. Mit der Composition der zweyten ist Hr. Meyer-Beer, der sich nun seit ein paar Jahre in Italien befindet, beschäftigt. Ich werde Ihnen, wenn ich noch so lange hier bleibe,

von beyden den Erfolg mittheilen. Unter dem Singpersonale sind die Signora Bassi und Signora Bonoldi schon vor zwey Jahren mit Beyfall in diesem Theater aufgetreten. Die Signora Bergondio, welche als Prima Donna engagirt war, soll den Contract gebrochen haben und jetzt auf einem Theater in Deutschland singen. Statt ihrer ist nun eine andere Donna als Prima Donna engagirt worden, die Signora Dalmon - Naldi.

In der Fasten gab Paganini zwey Concerte im Teatro Carignano. Voller ist das Theater nie gewesen, und in solchen Enthusiasmus hat die Violino wol nie ein Publikum gesetzt. Hätte er auch zehn Concerte der Reihe nach gegeben, so wäre das Haus eben so voll geworden. Es ist die Rede schon öfter in Ihrer Zeitung von einem so ganz ausserordentlichen Violinspiele gewesen, und ich habe weiter nichts hinzu zu setzen.

Frühjahr. Im Teatro d'Angennes hat die Signora Bizzi sehr gefallen, wie auch Signore Zamboni, erster Buffo, und die Oper: *L'Italiana in Algeri* von Rossini. Der junge Anglois gab in diesem Theater ein Concert auf dem Contrebasse, wodurch er seinen Rang als bester Contrabassist nach seinem Vater (denn dieser ist der erste in ganz Piemont) zum Vergnügen der Zuhörer bestätigte.

Das *Requiem* von Mozart, aufgeführt in der Kirche il Carmine, ging nicht gut zusammen, aber Mombelli, obgleich die Jahre ihn drücken, sang vortrefflich.

Sommer. Teatro Sutera, das kleinste von den vier Theatern hier, worin Oper gegeben wird, war ziemlich gut bestellt.

Herbst. *Il Rivale di se stesso* von Weigl, fand, der schönen Composition ungeachtet, nur mässigen Beyfall. Dagegen gefiel *La Pietra del Paragone*, und *Il Barbier di Siviglia*, beyde von Rossini, desto mehr. Die erste Sängerin, Signora Emilia Bonini macht ihrem Lehrer, Hrn. Aech, viele Ehre, so weit der blosse Gesang reicht: dieser verliert jedoch viel an seiner Wirkung durch ihre undeutliche Aussprache. Das Verstehen der Worte (und das will den mehresten Sängern durchaus nicht einleuchten) ist dem Zuhörer so wesentlich, als das der Töne. Doch — sie ärndtete Beyfall, und ich selbst könnte ihr ihn nicht versagen, denn die eine Hälfte ihres Gesanges ist vortrefflich, und da sie noch jung ist, kann sich die andere noch entwickeln.

Vor kurzem gaben die Signori Vincenzo Merighi und Giuseppe Rabboni, sonst Zöglinge des Conservatoriums in Mayland, nun Professori di musica, jener erster Violoncellist und dieser erster Flötist beym Teatro della Scala, hier Concert. Sie zeigten sich als ein Paar geschickte Tonkünstler, die die Eigenthümlichkeiten ihres Instruments, sowol im Adagio, als auch im Allegro, zweckmässig und gefällig anzuwenden wissen, und das, wiewol nicht zahlreiche Auditorium zollte ihnen auch wohl verdienten Beyfall.

Seit einiger Zeit befindet sich der Schaumburg - Lippesche Hofmusicus, Hr. Schmidt hier. Er ist ein junger talentvoller Künstler und die Violine sein Hauptinstrument. Sowol am Hofe (wo er sich mehrmal hat hören lassen), wie auch in Privathäusern, hat er immer mit vielem Beyfall gespielt. Vielleicht giebt er vor seiner Abreise noch ein öffentliches Concert. Er kam nach Italien zu seiner Vervollkommnung, weswegen er auch die Composition bey seinem Oheim, dem hiesigen königlichen Kapellmeister Kuster, studirt.

Wien. Uebersicht des Monats Januar.

Hoftheater. In der alten Operette: *Alexis* von Dalayrac, gab Dem. Laucher die Hauptrolle recht artig: diess war das ganze Ausbeute von 31 Tagen; versprochen wird Boyeldieu's *rothes Käppchen*, über welches Ihr Pariser Correspondent bereits ein so schweres Gericht hat ergehen lassen. Wir wollen sehen, oder vielmehr hören, zu welcher Partey wir uns schlagen müssen, vorläufig gesagt, herrscht hier für diesen Tonsetzer eine äusserst günstige Meynung. Im

Theater an der Wien wurde nun auch Rossini's vielbesprochener *Othello* gegeben. Mir kommt diese Musik vor, wie ein Kleid aus dem besten englischen Tuche verfertigt, aber mit unnützen Firlefanz verbrämt, und durch alberne Lappalien verunstaltet. Nicht leicht wird man so viele Treffliche in der entstellenden Nähe eines bis zum Ekel abgenützten Alltäglichen zusammen finden. Wer sollte z. B. nach der tändelnden und schäkernden Ouverture den hoch tragischen Ausgang erwarten? Ist die Introduction nicht eine kaum zu unterscheidende Zwillingsschwester von jener des *Tancred?* Wen beleidigen nicht die stets wiederkehrenden und eben deswegen wirkungslosen Crescendo's? Finden wir die nach einer und

derselben Form zugeschnittenen Duetten, so wie das meilenlange Terzett im zweyten Acte, worin alle heterogene Leidenschaften über einen Leisten geschlagen sind, der von Eifersucht entflammte *Othello*, wie der liebesieche Rodrigo, girrt, und die für das Leben ihres Gemahls bangende Desdemona ihren Jammer in Rouladen ausströmen läst — nicht schon tausend- und wieder tausendmal gehört? Dagegen, wie manche köstliche Perle liegt unter Spreu vergraben, welch edles Samenkorn wuchert neben Unkraut! Die seelenvolle Arie Rodrigo's, das herzliche Duo zwischen Desdemona und Emilien, theilweise beynahe das ganze erste Finale, besonders das herrliche Quintett vor der Chiusa, in welches wieder der ledige Schlendrian verbannt ist, vor allen aber der ganze dritte Act beweisen, dass Rossini kann, wenn er — will, oder sich vielmehr Zeit zum Denken nimmt, und nicht, um seinen Landsleuten zu huldigen und dem Zeitgeschmack zu fröhnen, seinen eigenen Werth verleugnet und die himmlische Göttesgabe selbst entwürdigt. Um diesen wahrhaft klassischen dritten Act, der uns aus einem Tonstück besteht, und dessen Bestandtheile durch trefflich declamirte Recitative verbunden sind, dürfen ihn die ersten jetzt lebenden Meister beneiden. Hier weht hoher Genius; das nationale Gondolier-Lied, Desdemona's ahnungsvolle Romanze mit Harfenbegleitung, ihr kindlich frommes Abendgebet, Othello's unheilbringendes Erscheinen, sein Kampf zwischen Liebe und Ehre, das furchtbare Duett vor dem Morde, während aussen alle Elemente im Aufruhr sind, der Donner brüllt, Blitze die Gräuel-Scene beleuchten und der Sturm in den Lagunen wüthet, die Todesstille nach vollbrachter That — die zu späte Entlarvung des Verleumders Jago, des Vaters Versöhnung, des Senats Verzeihung, Othello's Verzweiflung und Selbstmord, endlich der unnachahmliche Schreckensausruf aller Anwesenden beym Anblick der beyden Leichen — es ist nicht möglich, sich ein schön tragischeres Ende zu denken, noch zu begreifen, wie das Grosse so nahe an das Gemeine gränzen, das Ganze, im Einzelnen so gewaltig contrastirend, aus einer und derselben Feder geflossen seyn kann. Trotz der eben nicht günstigen Besetzung erhielt die Oper allgemeinen Beyfall. Othello, für einen kräftigen, hohen Tenor, und auf einen tüchtigen Schauspieler berechnet, war für Hrn. Gned ein nicht zu lösendes Problem. Ausser dem, dass viele Stellen für seinen Baritono eingerichtet und umgeschrieben werden mussten, schien es mit der Auffassung dieses leidenschaftlichen Charakters nicht im mindesten im reinen zu seyn, und schwankte, wie ein leckes Schiffchen auf offenem Meere, in einer ihm gänzlich fremden Sphäre, in welche er sich — wie man vermuthet — unaufgefordert, im stolzen Vertrauen auf seine Infallibilität, hineingedrängt haben soll. Weil nun das Publikum in seine Kunstansichten nicht eingehen wollte und ihn — nach dem technischen Ausdruck — durchfallen liess, so verlautet, dass er sich deshalb mit seiner Direction überworfen habe und in kurzem von dieser Bühne abgehen werde. Dem. Vio leistete, was in ihren Kräften lag; doch diese reichten noch nicht aus, eine Desdemona, wie sie hier angelegt ist, darzustellen. Nicht eine liebenswürdige, talentvolle, junge Anfängerin, nein, nur eine vollendete Actrice, eine kunstreiche, routinirte Sängerin kann diesen anstrengenden Part würdig ausführen, der für die grosse Colbrand erschaffen wurde. Dem. Vio erhielt ermunternde Beyfallsbezeugungen, doch *pia desideria* lassen sich nicht unterdrücken. Schöner gesungen wird vielleicht von keinem Tenoristen dieser Rodrigo, als von Hrn. Jäger. Seine sanfte, äusserst biegsame Stimme, die Reinheit der ganzen hohen B-Octave, welche hier unerlässlich ist, kommen ihm trefflich zu statten, und der unnachahmliche Zauber, den er in die Arie: „Du kannst mich so betrüben" zu legen weiss, bringt jedesmal den allgemeinsten Enthusiasmus hervor. Rossini's neueste Oper: *Ricciardo e Zoraide* soll in Neapel furore gemacht haben. Man rühmt von ihr die hohe Kantabilität, die Natur und Wahrheit des Ausdrucks, mit Beseitigung jedes unnützen Flitterstaates. Wir glauben daran, in der Voraussetzung, dass der Meister jenen Pfad fortgewandelt sey, welchen er sich in diesem herrlichen dritten Act seines *Othello* gebahnt hat. —

Theater in der Leopoldstadt. Eine Posse mit Gesängen von Hrn. Rosen: *Christoph Munkel, oder: Geitz, Hunger und Schwelgerey*, und eine Parodie: *Lagnhartel und Blandenel* entstanden und verschwanden wie Irrwische, dagegen füllt *die falsche Prima Donna Catalani* noch immer das Haus, so wie die Aechte seit Jahren ihren eigenen Säckel. Der Verf., Hr. Adolph Bäuerle, erhielt die 32ste Vorstellung zu seinem Benefiz, und hatte einen sehr gesegneten Fischfang. —

Concerte. Am 17ten veranstaltete die juridische

Facultät zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen im k. k. Universitäts-Saale eine grosse musikalische Akademie, worin folgende Stücke vorkamen: 1. Ouverture aus Prometheus, von Beethoven; 2. Arie von Liberati, gesungen von Mad. Grünbaum; 3. Rondeau für die Klarinette, gespielt von Hrn. Friedlowsky; 4. Terzett, componirt von Hrn. Götz, ausgeführt von ihm, Dem. Wranitzky und Hrn. Barth; 5. Bravour-Variationen für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung, von Hrn. Worzischeck, vorgetragen von Mad. Cibbini Koseluch; 6 Beethovens grosse Symphonie, in A dur, von dem Componisten selbst dirigirt und, wie immer, mit jauchzendem Beyfall gekrönt. Auch die übrigen Sätze wurden von der zahlreichen und sehr gewählten Versammlung nach Verdienst gewürdigt, besonders das liebliche Terzett des Hrn. Götz. Hrn. Worzischeck's äusserst schwere Composition dürfte vielleicht hier in Wien — ihn selbst nicht ausgenommen — nebst Hrn. Moscheles wol Niemand vollkommener ausführen, als Mad. Cibbini Kozeluch; ihr gebührt unstreitig unter unsern vorzüglichsten Klavierspielerinnen der erste Rang. —

Am 24sten gaben die Herren Merk, Pechatscheck und Weiss im landständischen Saale eine musikalische Mittagsunterhaltung, deren reiner Ertrag dem adeligen Frauen-Vereine zur wohlthätigen Verwendung gewidmet war. Neues hörten wir zwar nichts, aber gut war beynahe alles, und das Neue ist auch nicht immer gut. Nach Beethovens Ouverture aus *Egmont* spielte Hr. Pechatscheck den ersten Satz seines neuen Violinconcertes; darauf sang Mad. Grünbaum die oben angeführte Arie mit Recitativ aus *Inez de Castro*, von Liberati. Hrn. Merks Violoncell Divertimento, ein Duett aus Pär's *Agnese*, vorgetragen von Mad. Grünbaum und Hrn. Forti, nebst der grossen Concertant-Polonoise von Hrn. Weiss waren die übrigen Bestandtheile einer Unternehmens, welches rücksichtlich des verdienstlichen Zweckes bedeutender hätte unterstützt werden sollen. —

Kirchenmusik. Am 21sten hörten wir bey St. Anna von dem dortigen Kapellmeister und Professor der Harmonie-Lehre, Hrn. Drechsler ein zur Todtenfeyer Ludwig des XVI. geschriebenes Requiem, welches sein schönes Talent für religiöse Tondichtungen beurkundet und sich furchtlos seinen berühmten Mitbrüdern anreihen kann. So schwer es übrigens seyn mag, jeden erinnernden Anklang bey der Behandlungsweise eines Textes zu vermeiden, der schon so oft componirt und beynahe von allen Seiten aufgefasst wurde, welchem namentlich Mozart den Stempel der Unsterblichkeit aufgedrückt hat; um so rühmlicher ist das Gelingen dem Verfasser, der ohne in das imitatorum pecus zu verfallen, männlich standhaft seine eigene Strasse behauptete und glücklich, durch keine Lockungen verführt, jede Scylla und Charybdis vorüberschiffte. Solche und ähnliche Kunstwerke nach einem Mal anhören erschöpfend beurtheilen zu wollen, wäre eine unverzeihliche Anmassung. Ref. bescheidet sich daher, nur jene Sätze namhaft zu machen, welche auf ihn nach dem ersten Eindruck vorzüglich gewirkt haben: eine Richtschnur, die ihn beynahe noch nie irre führte und gewöhnlich auch in der Folgezeit sich wahrhaft bewährte. Dahin gehören: Die Einleitung Requiem aeternam, das erschütternde: Dies irae das Domine, nebst dem fugirten Quam olim Abrahae, endlich das rührende Agnus und die trefflich ausgearbeitete Schlussfuge. —

In der Paulanerkirche feyerte vor einigen Tagen der daselbst angestellte Chorregent, Hr. Schmied, ein um die Tonkunst hochverdienter Greis, seine goldene Jubelhochzeit. Zur Verherrlichung eines so seltenen Festes führte das Orchester- und Sänger-Personale des Theaters an der Wien eine solenne Messe ihres Kapellmeisters, Hrn. v. Seyfried, unter seiner Direction auf, welche sowol durch ihren innern Gehalt, als durch die musterhafte Production allen Anwesenden den herrlichsten Genuss bereitete. —

Miscellen. Beethoven soll nun, dem Vernehmen nach, ernstlich an einem neuen Oratorium arbeiten; sehnsuchtsvoll sehen wir dessen Vollendung entgegen. — Die musikalische Zeitung für den österreichischen Kaiserstaat, welche seit zwey Jahren hier bey S. A. Steiner und Comp. herauskommt, hat sich erweitert, und erscheint im dritten Jahrgang wöchentlich zweymal. So lange hat sich noch kein Unternehmen der Art erhalten, alle frühere ähnliche Versuche scheiterten, da sie Privat-Speculationen waren; jetzt, gegründet auf die Consequenz und Solidität der Verlagshandlung, und ansprechend durch den Inhalt, darf man sich eine lange Dauer versprechen, und somit einen lange vergebens gehegten Wunsch realisirt sehen. — Hr. Moscheles giebt seine neuesten Klavier-Compositionen mit und ohne Begleitung

in einer Sammlung unter dem allgemeinen Titel: *Flore, ou Recueil des plus brillantes Compositions pour le Pianoforte* bey Artaria heraus, und desgleichen vereinigt Hr. Leidesdorf seine beliebten Arbeiten in einem periodischen Werke: *Repertoire de Musique pour le Claveçin*, welches Cappi verlegt. Es befindet sich manches Ausgezeichnete darunter, das einer allgemeinern Verbreitung in jeder Hinsicht würdig ist. —

Aus einem Briefe an einen Freund, als Antwort auf die Bemerkungen, den Aufsatz über Tonwissenschaft nach Vogler und Keppler betreffend.

Ueber meinen Aufsatz: *Tonwissenschaft* u. s. w. sind in No 32 dies. Zeit. Bemerkungen erschienen. Eine Irrung, beym Reinschreiben begangen, deren Sinnzerstörendes ich vor dem Absenden zu entfernen versäumt hatte, und die mich, als ich sie gedruckt fand, mich zwar erschreckte, aber doch nicht ausser Fassung brachte — denn wer wollte gerade das schlimmste von mir denken? etwa, wofür man gar keinen Namen zu finden weiss? — hat den Verfasser in üble Laune gesetzt. Sie wissen schon, welche Stelle in meinem Aufsatz hier gemeynt ist. — Weiter nun füllt den grössten Raum die Beachtung einer beyläufigen Aeusserung, die nicht zur Sache gehört. Hier errathen Sie leicht, wovon die Rede ist. von dem *Astronomen* Keppler hätte ich schweigen können; er, meynt ich, sollte es aber auch, wenigstens hier, denn ein musikalisches Institut ist kein astronomisches. — Zur Sache ohne Gebirges führt er an, dass Gauss die geometrische Section des Kreises in 17,257 und viele andere Theile entdeckt habe. Daraus folgt ihm ohne weiteres, dass Keppler's Harmonie-System übern Haufen geworfen sey. Das Ganze schliesst einmal mit dem trostreichen Ausspruch, dass in der That nichts anderes übrig bleibe, als sich an die von Chladni vorgetragene Erklärung des Con- und Dissonirens zu halten.

Von der Entdeckung der geometrischen Section des Kreises in 17 Theile hatte ich etwas vernommen, da ich meinen Aufsatz schrieb; denn ich hatte mich vorher sorgfältig erkundigt, ob die Sachen in diesem Theil der Geometrie noch jetzt (1817) noch eben so stünden, als 1619 zu Kepplers Zeit. Aber weder den Namen des neuen Entdeckers, noch weniger den Titel seines Buchs konnte ich bestimmt erfahren. Noch mehr Mühe angewandt, hätte ich doch beydes müssen erfahren können. aber mir wurde zugleich gesagt, dass der Mann die geometrische Section in 7, 11, 13 Theile unentdeckt gelassen, sogar die Möglichkeit derselben bestritten habe; und das war mir für's erste genug: hatte ich es hier ja hauptsächlich nur mit Vogler's System zu thun, und — möchte Keppler's System einer Modification bedürfen, der Grund bliebe doch stehen, so lange die Septemsection nicht gefunden ist. So dachte ich, und so denke ich noch; da ich jetzt das Buch vor mir habe: *Disquisitiones arithmeticae*, Lipsiae 1801. Die Sieben bleibt noch die keusche, die Reihe der Zahlen ist durchbrochen, zwischen 6 und 8 ist und bleibt die Lücke, die Vogler nur ausfüllen wollte „quod tamen," sagt Gauss pag 664, „momendum esse duximus, ne quis adhuc alias sectiones praeter eas, quas theoria nostra suggerit, e. g. sectiones in 7, 11, 13, 19 etc. partes, ad constructiones geometricas perducere speret, tempusque inutiliter terat." — Woher nur der Mann, sein Geist, die Gewissheit habe, dies versichern zu dürfen?... aber das überlasse ich ihm, und vertraue seinem Wort. — Vor 1801 würde keiner meine Bemühung um Keppler's System für überflüssig oder unnöthig erklärt haben können, den einzigen Gauss etwa damals schon ausgenommen, hätte keiner etwas gründliches aus der Geometrie dagegen vorzubringen vermocht; aber auch den äussersten Fall gesetzt, dass es denn nunmehr übern Haufen geworfen wäre, so bleibt es doch immer des Andenkens und der Erhaltung in einem Auszuge werth. Darum sollte der Verfasser der Bemerkungen entweder meinen Auszug überall berichtigen, wo es dessen bedarf, oder lieber selbst einen neuen geben, wenigstens aber eine genauere und richtigere Darstellung nicht, wie er thut, für unnöthig erklären.

Erfreulicher, als oben die bequeme Verweisung an das leidige, sich an ein seliges Nichtswissenkönnen Haltenmüssen, war mir ein Urtheil von dem trefflichen Hegel in seiner, nachdem mein Aufsatz schon an die Redaction gelangt war, ans Licht getretenen *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Heidelberg 1817, wo es Seite 259 heisst: „Was die Reihe der Planeten betrifft, so hat die Astronomie über die nächste Bestimmtheit derselben, die

Entfernung, noch kein wirkliches Gesetz, weiweniger etwas Vernünftiges entdeckt. — Ebenso können die naturphilosophischen Versuche, die Vernünftigkeit der Reihe in der physikalischen Beschaffenheit aufzuzeigen, bisher nur als Anfänge, die Gesichtspunkte zu finden, auf die es ankommt, betrachtet werden. — Das Unvernünftige ist, den Gedanken der Zufälligkeit dabey zum Grunde zu legen, und z. B. in *Keppler's* Gedanken, die Anordnung des Sonnensystems nach den Gesetzen der musikalischen Harmonie (Hegel ist hier, wie auch Sie bisweilen es sind, zu gefällig: diese Gesetze sind wissenschaftlich noch ganz unentdeckt, wenn nicht Keppler sie entdeckt haben soll: die Gesetze, schlechthin der Harmonie *), aufzusuchen, und die gefundenen überall anzuwenden, war u. s. w. wer sein grosses Bestreben) zu fassen, nur eine *Verirrung der Einbildungskraft* zu sehen, und nicht den tiefen Glauben, dass *Vernunft in diesem Systeme ist*, hochzuschätzen; — ein Glaube, welcher der einzige Grund seiner glänzenden Entdeckungen gewesen ist. — Die ganz ungeschickte und irrige Anwendung der Zahlenverhältnisse der Töne, welche *Newton* auf die *Farben* gemacht, hat dagegen Ruhm und Glauben behalten."

Inzwischen werde ich für's erste mich öffentlich um die Tonwissenschaft nicht weiter bemühen, die Sache erfordert, wie sie mir zugestehen werden, Mitarbeiter von einem Keppler'schen Glauben. Gern hätte ich die Fertigung eines Auszugs seiner Darstellung, was den mathematischen Theil betrifft, (der eigentlich musikalische Theil meiner Arbeit bleibt mir, bis auf eine Stelle wol unangefochten) einem tüchtigen Geometer überlassen, und nur, weil ich hier keinen dazu gewinnen konnte, auswärts aber, selbst nach vorangegangenem, wenigstens halben Versprechen, keiner sich dazu fand, entschloss ich mich dazu, obgleich in meinem Exemplar die Kupfertafeln fehlten, deren Mangel mir Layen in der Geometrie, wie ich mich dem Leser durch ein der Rechtlichkeit schuldiges, offenes Geständniss zu erkennen zu geben, nicht unterlassen habe, das Verstehen des zweyten Buchs fast durchaus unmöglich machte. Ueber die Rüge geht die Verbesserung, und ich hatte schon Anstalt dazu getroffen; aber möge nun vollenden, wer angefangen hat.

Es hat hier geheissen: Hegel . . . , höchst gespannt ist meine Erwartung auf seine Darstellung der Naturphilosophie; ich hoffe, sie wird mir zu meinem einsamen Forschen ein neues Licht aufgehen lassen, dessen ich jetzt wol um so mehr bedarf, als Gans mir in meine schwache Lampe so hineingeblasen, und das Oel, ich weiss nicht, vielleicht verschüttet hat. Die Sache ist jetzt noch schwieriger geworden. Bewährt sich etwa, was ich auf anderweitigen Anlass unlängst gefunden, dass es mehr als Einen Himmel der musikalischen Harmonie geben möchte? dass wir bisher nur den einen, den Fundamentalhimmel gleichsam, in den neueren Zeiten beachtet und einigermaassen erforscht hatten? Offenbar ist die Sphäre der Harmonie von z. B. = 15, 17, 51, 85, 120 eine ganz andere als die = 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8. Jener wäre vielleicht ein Himmel für die Heiden, die Polytheisten, die feinen Griechen, deren Kehle Drittel, Viertel und andere Aliquottheilchen des Tonmasses — dieser der für die Christen; von einer eigentlich christlichen Musik habe ich schon einmal etwas verlauten lassen. Die Hölle 7, 11, 13, 19 u. s. w. bleibt für beyde Parteyen erhalten, unerschütterlich, auch wenn nach abermals 2000 Jahren über den zweyten Himmel hinaus ein dritter für andere entdeckt werden sollte —

Gld.

*) Sed de his jam plura, ab doctrinam hanc ipsam per usus caput traditurus quem inscripsimus cum Deo de Cantu pedem ubique sermonem habentes, i. e. de intervallis harmonicis non abstractis sed cum sonis concretis mente vero spedati omnibus absque abstracta a sonis intervalla subaudiens; utpote quae non tantum in sonis atque Cantu harmonico, sed etiam in aliis rebus, sono carentibus, etiam pariunt gratiam. Lib. 3. Proaem. in f.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Marz. № 9. 1819.

RECENSION

Missa à 4 Voci, 2 Flauti, 2 Violini, Viola ed Organo, de Giov. Sebast. Bach. No. 1, dopo Partitura autografa dell' autore. Bonne e Colonia, presso N. Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Die wiedererweckte altdeutsche Musik scheint sich eben an Bahn zu machen, wie vor einiger Zeit die wiedererweckte altdeutsche Poesie und hernach die altdeutsche Malerey sie sich gemacht haben. Dann wird sie ein neuer zu den vielen älteren Erfahrungsbeweisen, dass, wenn sich uns Deutschen in unsrer literarischen oder künstlerischen Thätigkeit irgendwo und irgend welch ein Ausweg öffnet — nur aber ein an sich schiberer und zugleich ein ungewöhnlicher — wir hindurch, durch Dick und Dünn hindurch müssen, bis sich unerwartet wieder ein neuer Ausweg, nach ganz anderer, wo nicht entgegengesetzter Richtung zeigt, und wie eben so wenig lassen können, nach diesem wieder eben so eifrig hindurchzubrechen, jenen aber darüber zu vergessen. Indessen — und das ist das Beste an der Sache — indessen hat sich von jedem, was eine Zeit lang, wenn auch einseitig, doch treulich verfolgt worden, etwas Höheres und Allgemeineres, als man erst eigentlich gesucht, wie von selbst gebildet — zuerst in den Geistern und im Sinn, dann auch in der unmittelbaren Praxis der Vorangliehern; was hernach von dem Fähigen mit klarem Bewusstseyn aufgefasst, nach Plan zurechtgelegt, fortgebildet, und so zu etwas wird, das entweder als ein wahrhaft Neues und Ursprüngliches genommen werden kann, oder was doch das sonst Bestehende (und auch die Zeitgenossen für dasselbe) wahrhaft fördern, höher heben, reicher und kräftiger beleben muss. Das haben wir Jetztlebenden (einer musikalischen Zeitung entfernter Liegendes unerwähnt) von der neuerweckten altdeutschen Poesie erfahren; das werden wir, nach allen Anzeigen, von der neuerweckten altdeutschen Malerey erfahren, und dann wird ja hoffentlich die neuerweckte altdeutsche Musik auch nicht dahintenbleiben! Bis dahin aber scheint es Pflicht, was uns von dieser so *guten* Gaben neu geboten wird, mit Aufmerksamkeit, Achtung und Dank entgegenzunehmen, und ihnen mit so viel Sorgfalt, Fleiss und Unbefangenheit (für oder wider) zu benutzen, als uns eben möglich ist.

Diese Messe, aus Vater Sebastian Bachs eigenhändigem Manuscript zum erstenmal herausgegeben, ist nun allerdings so eine gute Gabe, wenn gleich eine von denen, die den grossen Mann mehr in seiner Zeit, als über derselben darstellen. Denn gestehen wollen wir doch, bey aller Ehrfurcht für Vater Sebastian: er war zwar in Deutschland, wenigstens im nördlichen, allerdings Herrscher seiner Zeit, doch zugleich auch ihr Geschöpf; wie das ja mit allen Herrschern nicht anders der Fall ist. Und wenn gar Manches in seinen Werken, was damals nur herkömmlich und gebräuchlich war, uns jetzt ganz eigenthümlich und ursprünglich vorkömmt: so liegt das an uns, die wir so ein, nicht nur verschiedenes, sondern entgegengesetztes Herkömmliche und Gebräuchliche gewöhnt sind. Doch ist dabey allerdings nicht zu vergessen, dass Heroen, wie Sebastian Bach, auch das in ihrer Zeit Gewöhnliche nicht ohne Geist, und meistens auch nicht ohne Spuren *ihres* Geistes in seiner Besonderheit, geleistet haben, und zu allen Zeiten leisten werden, woraus sich eben bildet, was man eben Styl (das Wort in der engern Bedeutung genommen) zu nennen pflegt. Das ist es denn auch zunächst, dächt' auch, wenn die Werke solcher Meister, selbst die kleineren und

minder ausgezeichneten, stets interessant, stets lehrreich, und noch, wenigstens als den Geist spannend und die Empfindung erweiternd, stets erfreulich seyn und bleiben werden.

Es scheint, das hier genannte Werk Seb. Bachs sey zunächst für ein kleineres Locale und Personale, auch für künstlerisch weniger ausgebildete Zuhörer und Musiker geschrieben, als die meisten seiner andern Kirchencompositionen. Das macht es für neuere Zeit um so leichter verständlich und um so ausführbarer, und wenn manche der Vorzüge dieses Meisters, namentlich seine unermessliche Combinationsgabe, und seine unwiderstehlich imponirende Kraft, wo er diese einmal voll auslässt, hier weniger glänzend hervortreten: so fehlt es doch auch hier nicht ganz an Beweisen von beydem, dagegen ist es ein Vortheil, dass mehre sehr einfache, leichte Sätze vorkommen, und auch die anderen nicht stark besetzt zu seyn brauchen, so dass also selbst kleinere Dilettantengesellschaften, wenn sie denn doch auch einmal etwas von dem hochberühmten Meister hören und versuchen wollen, sich getrost an diese Missa wagen können.

Ein Besonderes in der Anordnung dieses Werks müssen wir gleich hier erwähnen, da es fast durch das Ganze hindurch geht; und das sind zwey überall obligate, oder vielmehr durchgängig *selbstständige* Flöten. Es ist ganz eigen und zuweilen gar wunderbar, wie der Meister es möglich gemacht hat, dass diese Instrumente überall ihre besonderen Wege gehen, selbst in den fugirten Sätzen, — z. B. dem letzten — wo doch jede Singstimme auch ihren eigenen Weg geht und die anderen Instrumente den ihrigen gleichfalls, und, allerdings bey sehr mässiger Benutzung des Ganzen, doch auch wirklich überall zu Gehör kommen und im richtigen Verhältnis bleiben —

Das *Kyrie* — aus A dur, Adagio, Dreyvierteltakt — fängt einfach an, ist mehr auf Melodie, als kunstreiche Harmonie berechnet, und schreitet nicht über das damals Gewöhnliche hinaus. — Wunderbar aber und ganz originell, für Geist und Gefühl gleich aufregend, ist das *Christe*, das sich in demselben Tempo, nach gänzlichem Schluss in A dur, anschliesst; wunderbar und originell wird man's finden von der ersten bis zur letzten Note. Man sehe hier den Anfang: (die Flöten schweigen)

Violinen und Viola.

Christe eleison, e - lei - son, e - leison, Christe, Christe, e - lei - son, Christe e- u. s. w.

Nun — wird der Leser sagen — das ist recitativisch *a tempo*! Aber nein, nichts weniger, als dies: es ist ein fugirtes Thema, das, unter stets also fortgehaltenen Accorden der Saiteninstrumente, von den vier Singstimmen im Chor mit grösster Consequenz und Strenge durchgeführt wird; ja wozu, nachdem es den ersten Kreislauf durch diese genommen, immer unter gleichem Accompagnement der Saiteninstrumente, auch die Flöten, unisono, als fünfte fugirende Stimme hinzutreten und dasselbe Thema ausführen; so dass die Verhältnisse also sich bestimmen (wir lassen, den Raum zu sparen, die Accorde der Violinen und Viola weg)

Sopran und Alt

Tenor und Bass.

Christe e - le - i - son, e - le - - - i - son Christe eleison. Christ - e - leison etc.

Chri - ste e - - leison etc. Chri - ste etc.

Chri - ste etc.

Flöten.

Chri - ste etc.

Chri - ste etc.

Wenn das nicht edel und würdevoll, neu, kunstreich und durchaus meisterhaft ist, was ist es denn? — Der Satz schliesst auf der Dominante von H moll mit grosser Terz, und darauf tritt — wieder ganz eigenthümlich — ein neues Fugenthema ein mit *Kyrie eleison*, welches, wiewol es im Tempo nicht schnell zu nehmen, doch durch Ausdruck und Figurirung lebhafter hervortritt. Es ist weiter und breiter, als das *Christe*, dabey eben so kunstvoll, doch mehr in (damals) gebräuchlicher Form, und mit mehr Licenzen (in Hinsicht der einander übersteigenden Stimmen, geschärften Harmonien, nach durchgehenden Noten u. dgl.) ausgeführt; auch ist es viel schwerer, als jenes, in allen seinen Stimmen zu verfolgen; mithin viel schwerer zu verstehen und zu geniessen. Gern beschrieb ich diesen Satz mit seinen wunderbaren Eigenheiten näher, gern auch die ausgezeichneteren unter den folgenden: es ist aber nicht möglich ohne häufige Notenbeyspiele, und diese darf ich mir nicht verstatten. Es habe also mit einer kurzen Uebersicht sein Bewenden, wird doch, schon nach dem Angeführten, jeder Kenner und ernste Musikfreund ohnehin sich selbst mit dem Werke bekannt machen wollen! —

Das *Gloria* ist wieder gleich im ersten Ent-

wurf originell. Es bestehet aus zwey kurzen, ganz verschiedenen Sätzen in freyem Styl: einem *Vivace* im Viervierteltakt, und einem *Adagio* im Dreyvierteltakt; welche Sätze einander mehrmals unterbrechen, mit einander wechseln, in den Hauptideen, aber stets verändert und gesteigert, wiederkehren, und ernst und höchstvollstimmig enden. Zum ersten dieser Sätze sind die Worte gebraucht: *Gloria in excelsis* — *Laudamus* — *Glorificamus* — zum zweyten: *Et in terra pax* — *Adoramus* — *Gratias agimus* — Der erste hat etwas sehr Frisches und Lebendiges im Gesang und auch in der Begleitung; der zweyte ist ernst und zum Theil seltsam. Man muss es — wie eigentlich solche Musik überhaupt — hören, dann sehen, und nun wieder und öfter hören.

Domine Deus — ist ein ganz eigentliches Trio aus Fis moll, wie man dergleichen ehemals, noch mehr auf der Orgel, als im Gesange, so vorzüglich liebte, und in das unsre Väter wahre Schätze von Kunst niederzulegen pflegten. Auch dieses ist nicht arm daran; übrigens aber lang, für unsere Zeit wol gar zu lang. Es ist geschrieben für Eine Violin, einen Basssänger und den Instrumentalbass. Der Sänger, der es gehörig vortragen will, mag sich aber nur darauf gefasst machen, seiner Sache gewiss zu seyn, obschon seine Stimme nicht schwer scheint.

Qui tollis — ein Sopransolo aus H moll, ist nun wieder gleich in der Anordnung ganz eigen, in der Ausführung aber, sowol dem Ausdruck, als der Kunst nach, ein bewundernswerthes, köstliches Meisterstück. Es ist geschrieben — nur für den, tragende durch ein Instrument unterstützten Solosopran und die zwey Flöten, wenn Violinen und Viole in *unisono* den Bass machen. Die Singstimme hat eine sehr einfache, mildfliessende, wehmüthige Melodie, nach Art eines Arioso; die Flöten, im Ausdruck mit ihr einstimmig, in den Figuren ganz abweichend, aber einander selbst gleich, bewegen sich immerfort um jene Melodie in strengen kanonischen oder sonst contrapunktischen Wendungen, gleichfalls mildfliessend, und an sich auch sehr einfach; jener hohe Bass endlich giebt meistens zu den drey Stimmen blos die Grundnoten an. Nichts ist hier gekünstelt, und alles doch so kunstreich; nichts schwer zu fassen, und alles doch so tief; nichts ohne innigen Ausdruck, und alles doch so ruhig und eng begränzt: noch einmal: es ist ein bewundernswerthes, köstliches Meisterstück; und es möchte Einen fast traurig machen, denkt man daran, was alles jetzt an Mitteln aufgeboten wird, um — wenn's ja gelingt — allerhöchstens dasselbe zu wirken, und, wie's nun ist, wol auch aufbieten muss. —

Quoniam — für eine Altstimme, (D dur, Sechsachteltakt,) ist nicht mehr und nicht weniger, als eines der ehemals so gewöhnlichen Duos mit in Achteln fortlaufendem *Continuo*. Die zweyte Stimme haben die Geigen *unisono*. Wer es etwas trocken und zu lang findet, dem kann ich nicht widersprechen.

Cum sancto spiritu — fängt mit einer kurzen, feyerlichen Einleitung an, welche unmittelbar in ein *Vivace* (A dur, Zwölfachteltakt,) übergehet. Hier hat Vater Bach denn wieder sein erstaunliches Talent für Vollstimmigkeit losgelassen, so weit nämlich, als es die hier beschränkten Mittel zuliessen. Die vier Singstimmen machen ihr Thema

In glo-ria Dei patris a-
in glo-ria

für sich unter einander aus; die vier Saiteninstrumente das ihrige in Achteln, aber freyer und nur einander imitirend, gleichfalls; und die Flöten, die hier, um gehört zu werden, freylich mit einander gehen müssten, spielen, wieder mit eigener Figur, in laufenden Sechzehntheilen, hastig um beydes herum. Wie sich nun dies alles immer enger in einander flicht, das Ganze immer höher getrieben wird, jeder Einzelne fest und frey einherdrängt, und doch auf der scharf vorgezeichneten Linie bleibt, so dass Einem dies, wie manches ähnliche Kunstgebäude Bachs an den Staat erinnern möchte, dessen herrliche Schilderung dort Göthe seinem Antonio in den Mund legt; an den Staat,

Wo jeder stolz gehorcht,
Wo jeder sich nur selbst zu dienen glaubt,
Weil ihm das Rechte nur befohlen wird —

das muss man im Werke selbst nachsehen. —

Die Partitur ist so schön und so correct gestochen, wie man es von dieser Verlagshandlung gewohnt ist. Auch ist der Preis sehr mässig.

Rochlitz.

Pariser musikalisches Allerley vom Monate Januar, 1819.

(Beschluss aus der 8ten No.)

Die Wiedereröffnung des italienischen Theaters ist nun ohnfehlbar auf den zweyten Februar festgesetzt worden. Die *Fuorusciti* von Pär werden den Anfang machen. Die neuen Mitglieder, welche in dieser Oper zum ersten Male auftreten werden, sind folgende: der erste Tenorist Bordogni, der erste Komiker Graziani, der singende Komiker (*il Buffo cantante*) Deheguis (nicht Deheguis, wie alle hiesigen Journale drucken) und die erste Sängerin Mad. Ronzi-Deheguis. Ueber den respectiven Werth oder Unwerth aller dieser neuengagirten Mitglieder laufen die widersprechendsten Gerüchte im Publikum herum. Besonders nehmen er sich die Catalanianer (Könige und Königinnen haben ihre Parteyen, warum nicht auch Mad. Catalani, die man schon längst la Reine des Cantatrices et la Cantatrice des Rois geheissen hat?) also, die Catalanianer nehmen es sich insbesondere heraus, der Mad. Ronzi ein böses Prognostikon zu stellen. Diese Sängerin hat, versichert mich ein Kenner, vor einigen Jahren ein grosses Talent bewiesen; es sollte mir leid um sie thun, wenn sie sich jetzt der Firma: Tramezzani, Strinasacchi, Dickeuse, Bertinotti u. s. w. angestellt hätte. Auch Mad. Mainvielle-Fodor hat, seit diese Sängerin in Italien ein so grosses Glück gemacht haben soll, eine Partie, die nicht müde wird, für deren überwiegende Vortrefflichkeit zu streiten.

In einer musikalischen Abendgesellschaft bey Pär, wie deren alle Sonntage eine bey demselben gegeben wird, habe ich neulich Dem. Morel, eine der berühmtesten Dilettantinnen von Paris, eine grosse Meisterschaft, sowol auf dem Fortepiano, wie auf der Harfe, zeigen hören. Dieses junge Frauenzimmer hat auf jenem eine Sonate und auf dieser Variationen, beydes mit Violonzell-Begleitung, in einer Vollendung vorgetragen, welche in der That nichts zu wünschen übrig liess. Auch Dem. Pär, eine Sängerin, die des Rufes ihres Vaters nicht unwürdig ist, hat mit ihrer frischen, kräftigen, wahrhaft italienischen Stimme die Zuhörer entzückt. Ein komisches Terzett aus der *Agnese* (einer Arbeit, auf welche Pär unter allen seinen Werken den meisten Werth setzt, von ihm selbst, seiner Tochter und einer andern Dame gesungen, hat viele Wirkung hervorgebracht.

Habe ich unserm Landsmanne Voigt ehemals Unrecht gethan, oder gewöhnt man sich endlich an jede Gattung, in der sich die Vollendung zeigt? Das kann ich nicht sagen. Nur so viel ist mir bewusst, dass mir das Spiel dieses Künstlers in dem ersten neuen Quintett-Concerte, von dem ich oben geredet habe, eine seltene Genugthuung gewährt hat. Es ist unmöglich, die kleinen witzigen Tiraden, von denen die besagten Quintette wimmeln und die gleichsam Häschens mit einander spielen, auf der Oboe, diesem ohnehin witzigsten aller Instrumente, mit mehr Geist, Reinheit und Schalkheit vorzutragen, als dieser Künstler es thut. Von materieller Precision in Ton und Tempo ist hier nicht die Rede: diese, das Erbtheil aller französischen Musiker, versteht sich bey einem so vollendeten Meister, wie Voigt ist, von selbst. Was ich bisher gesagt habe, gilt besonders von seinem Spiele in der untern Octave; die obere klingt meinem Ohre immer noch zu schneidend. Was er da giebt, dünkt mich eher grell und gellend, als kräftig zu seyn. Uebrigens dürfte dieser Künstler vielleicht einen Vorzug vor allen jetzt berühmten Oboe-Bläsern besitzen: es gelingt ihm alles, was er unternimmt, denn er unternimmt nichts, als was ihm gelingen kann. Daraus ergiebt sich freylich dann und wann ein gewisser kalter Prosaismus für sein Spiel. Welchem wahrhaft gebildeten Sinne dürfte dieser aber nicht mehr zusagen, als (um im Gleichnisse zu bleiben) die verbrannte Poesie so mancher hyperalhenischen Blas- und Saiteninstrumentalisten, die auf ihren Instrumenten keine andere Zucht kennen, als die Nothzucht!

Freytags am 29sten Januar hat die grosse Oper ihre gewöhnliche Vorstellung ausgesetzt und Abends *bey verschlossenen Thüren* die Hauptprobe von *Tarare* gehalten. Diese ganz ungewöhnliche Vorsichtigkeits-Massregel deutet auf Muthlosigkeit hin. Uebrigens pflegen, wie jedermann weiss, gewöhnlich nur Testamente *à huis clos* gemacht zu werden. Wolle Apollo das böse Omen abwenden! Der Zeitmesser hätte ja sonst für nichts und wieder nichts diese Reise von Wien nach Paris gemacht.

Die Herren Gebrüder Bohrer haben in der ersten, Donnerstags am 28sten Januar von ihnen gegebenen *Soirée musicale* einen Fund gethan

der ihnen wahrscheinlich zur gelegenen Zeit gekommen ist. Ein anderes Gebrüderpaar, die oben erwähnten Herren Bender, hat sich nämlich in derselben, und zwar in Vereinigung mit dem ersten, hören lassen. Dadurch sind die wenigen Abonnenten *für diesmal* um einen hiesigen Herzog und zwey oder drey fremde Gesandten vermehrt worden. Viel Qualität, aber keine Quantität! Was die Herren Bender anbetrifft, so will des Lobens von ihrem Pianissimo, vom Verhallen und Anschwellen ihrer Töne und dergleichen, kein Ende werden. Ich fürchte, ich fürchte, das läuft am Ende wieder auf die beliebte Süssichkeit hinaus! Mit der verhält sich's übrigens, wie mit dem Zucker: so wie dieser anfangs dem Gaumen sehr wohl behagt, auf die Länge aber denjenigen Leib, der ausschliesslich damit gefüttert werden dürfte, trotz seines hyperoxigenirten Wohlseyns, in die ewige Ruhe befördern würde; so thut auch die Süssichkeit im Vortrage auf der Klarinette (davon habe ich an mir selbst das treffigste Beyspiel erlebt) anfänglich wohl; aber am Ende wird man doch ganz schwach dabey.

Der *Traité sur l'Harmonie* von Reicha*) wird in wenigen Wochen erscheinen. Ich habe mehrere Probebogen gesehen, welche in typographischer Hinsicht wahrlich das Vollendetste sind, was je ein Noten- und Textstich geliefert hat. Wenn es erlaubt ist, von der praktischen Meisterschaft des Componisten der oftbesagten Quintette auf dessen theoretische Kenntnisse zu schliessen, so kann man mit Grund annehmen, dass das besagte Werk die vortrefflichste Unterweisung der Setzkunst werden dürfte, welche irgend eine musikalische Literatur aufzuweisen hat. Auch von dem zweyten Halbendutzend Quintette des nämlichen Componisten sind bereits die drey ersten erschienen. Die letzten drey werden in einigen Wochen nachfolgen.

Folgende Anekdote hat freylich unmittelbar mit der Kunst nichts zu thun; die Musiker mögen sie also überschlagen. Den Lesern (und deren sind doch jeglichem Bogen Papier, der bedruckt wird, die möglichst grösste Anzahl zu wünschen) wird sie nicht gerade ungelegener, wie meine übrigen Nachrichten, kommen. Zur Sache. Dass die Schauspielerinnen vom Theatre Françoise, in der neuern Zeit besonders die Dem. Georges und Bourgoin, sich von jeher damit befasst haben, reichen Ausländern Unterricht zu ertheilen, ist eine bekannte Sache; auch den Tänzerinnen der grossen Oper ist derselbe von uralten Zeiten her mit schwerem Gelde bezahlt worden. Die Sängerinnen des Theaters Feydeau allein hatten bisher mit Lectionen kein besonderes Glück machen können. Welch ein sonderbarer Zufall zeigt sich aber jetzt an? Ein God damm (so werden hier die Söhne der Themse genennt, die nach Paris kommen, um Mores zu lernen) hört Dem. M*** vom Theater Feydeau und verliebt sich dergestalt in ihre schöne Stimme, dass er beschliesst, Unterricht bey dieser Sängerin zu nehmen, es koste, was es wolle. Die Lernbegierde, welche der *Engländer* bezeigt, giebt der schönen Lehrerin zu erkennen, dass sie sich im Preise steigern kann: es werden also für jede Lection hundert Guineen gefordert. Einwendungen von Seiten des Schülers, Beharren auf dem Preise von Seiten der Lehrerin. Was will der God damm machen? Die Lust, singen zu lernen, lässt ihm keine Ruhe, also muss er sich zu dem geforderten Preise verstehen. Die erste Lection wird gegeben, das bevorwortete Honorar gezahlt. Wer aber nicht zur zweyten kommt, ist der Engländer. Wahrscheinlich hatte ihm die Unterrichts-Methode der ... gerade nicht gefallen. Diese geräth in Verzweiflung über den Verlust eines so reichen Schülers: es werden Bothen über Bothen abgesandt, und am Ende lässt sich derselbe bewegen, noch ferner, doch bey weitem für ein geringeres Honorar, Unterricht zu nehmen.

Vor einigen Wochen hat die Preisvertheilung im königlichen Conservatorium Statt gefunden. Dem jungen Herz, von der Jüdischen Nation, ist der grosse Fortepianopreis zuerkannt worden. Ich habe dieses jungen Künstlers, der ums etwa sechzehn Jahr alt seyn mag, schon im vorigen Jahre mit grossem Lobe Erwähnung gethan: er ist ohnstreitig unter allen frühreifen musikalischen Genies, die mir bisher bekannt geworden sind, meiner Meynung nach, derjenige junge Musiker, der neben einem bewundernswürdigen Mechanismus, in seinem Vortrage den reinsten Geschmack, den schnellfertigsten Geist und das tiefste Gemüth vereint. Sein Spiel scheint überhaupt auf einem andern Grund und Boden gebaut zu seyn, als das aller übrigen hiesigen musikalischen jungen Leute

*) Bey Gambaro, Rue Croix-des-petits-Champs.

Darf ich es wagen, seine Abkunft als muthmasslichen Grund dieser Erscheinung anzuführen? Wenn sich schon die Körperbildung der Israeliten von allen übrigen Europäern so verschieden gestaltet, warum sollte nicht auch ihrem Geiste eine andere Natur innewohnen, wie andere Menschen? Was die übrigen Zöglinge anbetrifft, die sich bey der obenerwähnten Gelegenheit, sowol mit Gesang, als mit Spiel haben hören lassen, so kann ich mit gutem Gewissen keinen einzigen derselben besonders auszeichnen: ich habe recht viel lobenswerthen Mechanismus, ja sogar schulgerechte Precision, aber gar kein Genie unter den Instrumentalisten, gar keine eigentliche wahre Stimme unter den Sängern gehört.

Obgleich der Monat Februar nicht mehr in diesen Bericht gehört, so kann ich doch heute am vierten desselben, wo ich dieses auf die Post gebe, nicht umhin, der musikalischen Ereignisse, die gestern und vorgestern Statt und nicht Statt gefunden haben, mit ein paar Worten vorläufig Erwähnung zu thun. So wie manchen Menschen, so scheint auch manchen ihrer Unternehmungen ein steter Unglücksstern obzuwalten. Von dieser Wahrheit hat das hiesige italienische Theater schon früher einen Beweis geliefert, und dieser Beweis erneuert sich in diesem Augenblicke abermals. Die Wiedereröffnung desselben war bestimmt auf den zweyten dieses Monats festgesetzt worden: alles war in Bereitschaft, Abends mit dem Schlage acht Uhr den Vorhang aufziehen zu können, als um drey Uhr ein Befehl vom Minister des Innern einging, dass die angekündigte Darstellung bis auf weiteres ausgesetzt werden sollte. Trotz der Papierstreifen, welche in der Eile über die Anschlagzettel der nächsten Umgebungen geklebt worden waren, sind die Musikliebhaber aus allen Gegenden der Stadt zu Fusse und zu Wagen in grossen Haufen herbeygeströmt und — haben ungehörter Sachen wieder nach Hause gehen müssen. Ueber den Grund des ministeriellen Verbots zerbricht man sich die musikalischen Köpfe, ohne jedoch demselben mit Gewissheit auf die Spur kommen zu können. Ein Angesetzter im Ministerium des Innern will mich in diesem Augenblicke versichern, dass Furcht vor Feuersgefahr, oder vielmehr die Nachlässigkeit, nicht früher Maassregeln gegen die Möglichkeit derselben getroffen zu haben, alleinige Ursache dieses Verbots gewesen sey. Die Vorstellungen des italienischen Theaters werden nämlich jetzt in dem Saale Louvois gegeben werden, welcher seit langer Zeit zu keinen Schauspielkünstlerischen Vorstellungen benutzt worden ist. Wenn der Wachsamkeit des Ministeriums von der einen Seite alles Lob gebührt; so kann man jedoch von der andern nicht leugnen, dass sie etwas spät erwacht ist. Uebrigens hat das italienische Theater, wie man sieht, wirklich von Unglück zu sagen: die Entbehrung des künstlerischen Feuers der respectiven neuengagirten Sänger und Sängerinnen desselben war von Unglückspropheten im voraus für eine Wahrscheinlichkeit des Misslingens ausgegeben worden, und nun muss gar die Befürchtung vor wirklichem Feuer ein Hinderniss der ersten Vorstellung desselben werden. — Am dritten Februar ist endlich der viel aus- und verschrieene *Tancre* gegeben worden. Da mich der Abgang der Post drängt; so will ich mich für heute, um mir's leicht zu machen, damit begnügen, das kurze Urtheil des Journal de Paris, des der grossen Oper am meisten zugethanen Journals, wörtlich *ab-* und zu *unterschreiben*: „ein mässiger Beyfall, an welchem der Text den geringsten Antheil gehabt hat; schöne Musikstücke, die mehr geschätzt, als beklatscht worden sind, mit Ausnahme der vortrefflichen Arie: *Je suis né natif* etc., erneuertes Bravogeschrey bey den beyden Balletten und allgemeine Bewunderung der kostbaren Decoration des zweyten Acts, dies ist der Abriss der Geschichte dieser ersten Vorstellung. Morgen die einzelnen Umstände derselben. Diese werden beweisen, dass für diesmal jedem nach seinen Thaten widerfahren ist."

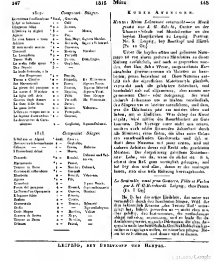
Paris, am 4ten Februar 1819.

G. L. P. Sievers.

Verzeichniss der Opern,

welche die italienische Gesellschaft in München seit ihrer Rückkunft aus Wien (May 1817) bis Ende Novembers des Jahres 1818 aufgeführt hat:

Die mit * bezeichneten wurden schon bey ihrer ersten Anwesenheit in München gegeben; die öftern oder seltenern Wiederholungen derselben sind dabey bemerkt, wie auch bey mehreren die Namen der Sänger, für welche sie gegeben wurden.



1817.		Componist	Sänger.
La contessa di colle erboso	* 3mal,	Generali,	
L'Ajo in imbarazzo	1 –	Celli	
L'inganno felice	* 2 –	Rossini,	
L'italiana in Algieri	* 5 –	—	Mosca,
Agnese	* 2 –	Paër,	
La rosa bianca e rossa	2 –	Sim. Mayr,	Signora Marche.
Adelina	* 2 –	Generali,	Signora Velluti.
Il matrimonio secreto	* 2 –	Cimarosa,	
Tancredi	* 1 –	Rossini,	Marchesi
La Locandiera	* 2 –	Farinelli	
Teresa Wilk	2 –	Puccita,	Dem. Reges,
La moglie dello sposo	* 3 –	Guglielmi,	
Don Papirio	3 –	—	
La burla fortunata, o le due Prigioniere	* 1 –	Puccita,	
Teresa e Claudio	* 2 –	Farinelli,	Hr. Mittermaier.
Ser Marcantonio	4 –	Pavesi	Signora Mosca.
La pietra del paragone	2 –	Rossini,	Signora Schiassetti
La morte di Mitridate	2 –	Nasolini,	Signora Teari.
La figlia dell' Aria	2 –	Paër	Dem. Metzger
Ginevra degli Amieri	2 –	Farinelli	Hr. Mittermaier
La festa della Rosa	2 –	Pavesi,	
La gazza ladra	2 –	Rossini	Velluti.
L'Oro non compra amore	2 –	Portogallo,	
Le lagrime d'una vedova	* 2 –	Generali,	
La destruzione di Gerusalemme	2 –	Guglielmi,	Signora Dalmani.

1818		Componist	Sänger.
L'Italiana in Algeri	* 4mal,	Rossini,	
Distruzione di Gerusalemme	2 –	Guglielmi,	
Celanira — —	4 –	Pavesi,	Dalmani
I Pretendenti delusi	1 –	Mosca,	
Tancredi	* 2 –	Rossini,	Dalmani und Velluti.
Marcantonio	* 1 –	Pavesi,	
Trajano in Dacia	1 –	Nicolini,	Dalmani,
Contessa di colle erboso	* 1 –	Generali	
Elisabetta	2 –	Rossini,	Velluti.
Agnese	* 2 –	Paër,	
Cornelio	2 –		Signora Vecchi.
Pietra del paragone	4 –	Rossini,	Signora Schiassetti
La Prova d'un Opera seria	2 –	Gnecco,	Graziani
L'inganno felice	1 –	Rossini,	
Zaehira	2 –	Coccia,	
Cenerentola	2 –	Rossini,	Schiassetti
Ottilia	2 –	—	Signora Bolognese
Carlo Magno	4 –	Nicolini,	Velluti
Ginevra di Scozia	2 –	Mayr,	—
Trajano in Dacia	2 –	Nicolini,	—
Celanira	2 –	Pavesi,	—

KURZE ANZEIGEN.

Motette: Meine Lebenszeit verstreicht — in Musik gesetzt von J. G. Schicht, Cantor an der Thomas-Schule und Musikdirector an den beyden Hauptkirchen zu Leipzig. Partitur. No. 5. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Ueber die beyden ersten und grösseren Nummern ist von einem geehrten Mitarbeiter an dieser Zeitung ausführlich, und auch so gesprochen worden, dass Hrn. Sch.s Weise, ausgezeichnete *Kirchenstücke* gewissermassen als Motetten zu bearbeiten, genau bezeichnet ist. Diese Nummer enthält sich des eigentlichen Motettenstyls gänzlich, vermeidet auch alle gelehrtere Schreibart, und beschränkt sich auf allgemeinen, aber immer angemessenen Chor- oder *Sologesang*. Sie wird dadurch Jedermann um so leichter verständlich, den Sängern um so leichter auszuführen, und dem, was die Dilettanten jetzt am meisten üben und lieben, um so ähnlicher. Was dabey der Kunst abgeht, wird mithin der Brauchbarkeit zu Gute kommen. Die Vorzüge einer nicht nur reinen, sondern auch schön fliessenden Schreibart durch alle Stimmen; eines festen, nie über seine Gränzen ausschweifenden Geschmacks und dgl. m. theilt diese Nummer mit jenen ersten, und mit anderen Arbeiten dieses mit Recht sehr geschätzten Meisters. Der dreystimmig gehaltene Zwischensatz: Lebe, wie du, wenn du stirbst etc. S. 4, scheint dem Ref. ganz vorzüglich gelungen, und hat bey ihm und allen, denen er ihn vortragen lassen, stets eine tiefe Rührung hervorgebracht.

La Sentinelle, varié pour Guitarre, Flûte et Violon par J. H. C. Bornhardt. Leipzig, chez Peters. (Pr. 8 Gr.)

Hr. B. hat das artige Liedchen, das unter uns vornemlich durch den beliebten Sänger, Wild, der ihm bekanntlich Körners „den Treuen Tod" untergelegt hat, beliebt geworden ist — nicht eben neu, aber gefällig, den Instrumenten, die wechselsweise obligat auftreten, angemessen, und so leicht für die Ausführung variirt, wie sich's Dilettanten, die ohne Ansprüche und ohne beträchtliche Geschicklichkeit sich gemeinsam vergnügen wollen, zu wünschen pflegen. Diesen ist es bestimmt, und diesen wird es dienen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. **No. 10.** 1819.

Recension.

Scala a Salti per il Solfeggio, Preparazione al Canto e Ariette di Bonifazio Asioli etc. Milano, presso Giov. Ricordi. (12 Bogen. Pr. 3 Franken.)

Hr. Asioli, einer der Directoren des Conservatoriums in Mayland seit der neuen Gründung desselben bis 1814, liefert in dem ersten Theile dieses Werkes die Scala von C dur, 24mal in verschiedenen Taktarten und Bewegungen, mit langern und kurzern, punktirten und syncopirten Noten, Bindungen, Pausen, Fermaten u. s. w. — dann Uebungen in den verschiedenen Intervallen, bis zu der Duodecime (ebenfalls in C dur) und im zweyten Theile Uebungen für die messa di voce (< >), vibrazione di voce (>), das Stakkiren der Töne, Portamento, den Vorschlag, den Gruppetto und Triller — und zwölf Ariette mit den nöthigen Zeichen des Ausdrucks.

Der Verfasser wollte keine vollständige Singschule schreiben, sondern durch seine Arbeit den Schüler des Gesanges, von dem er nur Kenntniss der Noten, ihres Werthes, des Takts u. s. w. verlangt, auf das Studium ausführlicherer Werke vorbereiten. Daher ist sein Hauptzweck, ihn in den Intervallen und in der Noteneintheilung zu gleicher Zeit zu üben. Die für diesen Zweck gegebenen Uebungen sind, im Ganzen genommen, sehr brauchbar, doch lässt sich im Einzelnen dagegen bemerken: dass die Harmonie (der Bass aber ist überall vollständig, aber etwas unbequem beziffert) oft zu künstlich ist, die Melodie wol auch in einem geringern Umfange, als dem von c bis a, hätte Platz finden mögen, dass alle Scalen in C dur geschrieben sind und daher transponirt werden müssen, und endlich, dass die Molltonleiter ganz vergessen ist — denn die einfachsten Bässe sind für den ersten Anfänger im Singen zur Begleitung der Scala die besten, und nur nach und nach mag man sie gesuchter nehmen, der Umfang c bis g ist für die meisten Anfänger (wenigstens beym Scalasingen) zu weit und wird noch bedeutend erweitert, wenn man, wie der Verf. mit vollem Recht verlangt, die Scalen transponirt, wozu aber der Anfänger der Hülfe eines Lehrers unumgänglich bedarf, und die Molltonleiter hat doch wol dieselben Ansprüche auf Uebung zu machen, als die Durtonleiter.

Das Treffen der verschiedenen Intervalle (unter denen die übermässige Secunde und die verminderte Septime wol hätten aufgenommen werden mögen, wenn man auch die verminderte Terz und die übermässige Sexte — die erste aber nicht mit vollem Rechte — aus solchen Uebungen verbannt) wird auf die gewöhnliche Weise dadurch gelehrt, dass man, um z. B. die Terz c bis e zu singen, den Zwischenton d leise angiebt, oder ihn wenigstens sich denkt. Der Verf. giebt bey jedem Intervalle ohne Unterschied, selbst bis zur Duodecime, zu Anfang der Uebungsbeyspiele (die alle in C dur sind und daher wenigstens in die am meisten vorkommenden Tonarten transponirt werden müssen) diese Zwischentöne an und nennt sie guide, Führer. Diese Art aber, Intervallen treffen zu lernen, ist, allgemein angewandt, doch gewiss sehr unsicher und langweilig. Sie kann sehr verbessert werden, wenn man, um z. B. die Sexte c bis a zu treffen, dieses Intervall durch Hülfe der Octave c sucht u. s. w.; doch hat Referent mit mehrern Schülern, die ohne alle musikalische Kenntniss waren, und welche er gemeinschaftlich im Gesang unterrichtete, einen andern Weg mit glücklicherm Erfolge eingeschlagen. Er liess nämlich, nachdem Dur- und Molltonleiter

einige Zeit lang geübt worden war, die Töne c, a, g, c — c, g, e, a u. s. w. c, f, a, r — g, h, d, f u. dergl. herauf und herunter und in den verschiedenen möglichen Versetzungen — und eben so die zarlogen Töne der Molltonleiter singen, theils im Unisono, theils mehrstimmig so, dass einige der Schüler z. B. den Ton e aushielten, während andere c und wieder andere g u. s. w. angaben. Dies Verfahren, das wol schwerlich neu, aber nicht eben gewöhnlich seyn mag und doch gewiss sehr empfehlenswerth ist, übt nicht allein auf eine ausgezeichnete Weise das musikalische Gehör und verschafft eine gewisse Gewandtheit in der Bekanntschaft mit den am meisten vorkommenden Accorden, sondern bereitet auch auf eine sehr leichte und mannigfaltige Weise, zumal wo mehre Schüler zugleich Unterricht erhalten, auf das Treffen der meisten Intervalle und auf den mehrstimmigen Gesang vor.

In einem so kurzen Beyspiele, Epilogo überschrieben (es sind nur dreyssig Takte), kommen nun die verschiedenen Intervalle vermischt vor, und darauf werden Beyspiele zur Uebung des ♯ und b gegeben. So viel enthält der erste Theil.

Die Uebungen der messa di voce u. s. w., welche der zweyte Theil enthält, sind zweckmässig. Zu rathen möchte aber seyn, zuerst <, dann > und zuletzt <> zu üben, (im Buche ist die Ordnung <> >) sich durch die Erklärung des Portamento nicht zum grellen Ueberziehen eines Tons in den andern verleiten zu lassen — die Allgemeinheit der Regel: in einer musikalischen Phrase soll man < anwenden, wenn die Töne steigen und umgekehrt — einzuschränken und den Doppelschlag (hier unter Gruppetto mit aufgeführt) so wie das Trillo vorzubereiten und auch auf andere, als in dem Werke angegebene Art zu üben — Die zwölf angehängten Arietten, die in verschiedenen Bewegungen, Takt- und Tonarten geschrieben sind und neben anderen Zeichen auch die für halbe und ganze Respiration β und ″) haben (mit denen man es in so fern nicht genau zu nehmen braucht, als es wohl gethan ist, immer vollen Athem zu nehmen, wo man ihn nehmen kann und darf) werden Nutzen und Vergnügen gewähren.

Wenn dieses Werk auf deutschen Boden verpflanzt werden sollte, so ist zu wünschen, dass der Herausgeber es nicht ganz in seiner jetzigen Gestalt geben, sondern für eine wohlbedachte Bearbeitung Sorge tragen möge, damit es an nöthiger Vollständigkeit und allgemeinerer Brauchbarkeit gewinne.

Der Baron von B

Der Baron von B , welcher sich um's Jahr 1789 oder 1790 in Berlin aufhielt, war wol eine der wunderlichsten Erscheinungen in der musikalischen Welt, die es jemals gegeben: das, was der Schreiber dieses aus dem Munde eines grossen weltberühmt gewordenen Violinspielers über jenen merkwürdigen Mann erfuhr, scheint der öffentlichen Mittheilung in diesen Blättern nicht unwerth.

Ich war (so erzählte der Virtuose) damals, als der Baron von B sich in Berlin befand, noch sehr jung, kaum sechzehn Jahre alt und im eifrigsten Studium meines Instruments begriffen, dem ich mich mit ganzer Seele, mit aller Kraft, wie sie nur in mir lebte hingab. Der Concertmeister Haack mein würdiger, aber sehr strenger Lehrer, wurde immer zufriedener und zufriedener mit mir. Er rühmte die Fertigkeit meines Strichs, die Reinheit meiner Intonation, er liess mich endlich in der Oper, ja sogar in den königlichen Kammerconcerten mitgeigen. Bey dieser Gelegenheit hörte ich oft, dass Haack mit dem jungen Duport, mit Ritter und anderen grossen Meistern aus der Kapelle von den musikalischen Unterhaltungen sprach, die der Baron von B in seinem Hause mit Einsicht und Geschmack anordne, so dass der König selbst nicht verschmähe, öfters daran Theil zu nehmen. Sie erwähnten der herrlichen Compositionen älterer längst vergessener Meister, die man sonst nirgends zu hören bekomme, als bey dem Baron v. B., der, was vorzüglich Musik für die Geige betreffe, wol die vollständigste Sammlung von Compositionen jeder Art, aus der ältesten bis zur neuesten Zeit, besitze, die irgendwo zu finden. So kamen sie dann auf die splendide Bewirthung in dem Hause des Barons, auf die würdige Art, auf die unglaubliche Liberalität, mit der der Baron die Künstler behandle, und waren zuletzt darin ganz einig, dass der Baron in Wahrheit ein leuchtender Stern zu nennen, der an dem musikalischen Himmel von Berlin aufgegangen.

Alles dieses machte meine Neugierde rege

noch mehr spannte es mich aber, wenn dann in solchem Gespräch die Meister näher zusammen traten, und ich in dem geheimnissvollen Geflüster nur den Namen des Barons unterscheiden und aus einzelnen abgebrochenen Worten errathen konnte, dass vom Unterricht in der Musik — von Stunden geben die Rede. Es schien mir, als wenn dann vorzüglich auf Duport's Gesicht ein sarkastisches Lächeln rege wurde, und als wenn alle mit irgend einer Neckerey wider den Concertmeister zu Felde zögen, der seiner Seits sich nur schwach vertheidigend, auch das Lachen kaum unterdrücken konnte, bis er zuletzt sich schnell wegwendend und die Geige ergreifend zum Einstimmen laut rief: Es ist und bleibt doch ein herrlicher Mann!

Ich konnt' es nicht lassen, der Gefahr unerachtet, auf ziemlich derbe Weise abgefertigt zu werden, bat ich den Concertmeister, mich doch, wenn's nur irgend möglich, bey dem Baron von B. einzuführen und mich mitzunehmen in seine Concerte.

Haack maass mich mit grossen Augen, ich fürchtete schon, ein kleines Donnerwetter werde losbrechen, statt dessen ging jedoch sein Ernst in ein seltsames Lächeln über und er sprach: Nun! — Du magst wol Recht haben mit deiner Bitte, du kannst viel lernen bey dem Baron. Ich will mit ihm von dir reden und glaube wol, dass er dir den Zutritt verstatten wird, da er gar gern es mit jungen Zöglingen der Musik zu thun hat. —

Nicht lange darauf hatte ich eben mit Haack einige sehr schwere Violinduetten gespielt. Da sprach er, die Geige aus der Hand legend: Nun Carl! heute Abend ziehe deinen Sonntagsrock an und seidene Strümpfe. Komm' dann zu mir, wir wollen zusammen hingehen zum Baron v. B. Es sind nur wenige Leute da und das giebt gute Gelegenheit, dich vorzustellen. — Das Herz bebte mir vor Freude, denn ich hoffte, selbst wusst' ich nicht warum, Ausserordentliches, Unerhörtes zu erfahren.

Wir gingen hin. Der Baron, ein nicht zu grosser Mann, hoch in den Jahren, im altfränkisch buntgestickten Gallakleide kam uns, als wir in das Zimmer traten, entgegen und schüttelte meinem Lehrer treuherzig die Hand.

Nie hatt' ich bey dem Anblick irgend eines vornehmen Mannes mehr wahre Ehrfurcht, mehr inneres wohlthuendes Hinneigen empfunden. Auf dem Gesicht des Barons lag der volle Ausdruck des herzlichsten Gutmüthigkeit, während aus seinen Augen jenes dunkle Feuer blitzte, das so oft den von der Kunst wahrhaft durchdrungenen Künstler verräth. Alle Scheu, mit der ich sonst wol als ein unerfahrener Jüngling zu kämpfen hatte, wich im Augenblick von mir.

„Wie geht es Euch" begann der Baron mit heller wohlklingender Stimme, wie geht es Euch, mein guter Haack, habt Ihr wol mein Concert wacker geübt? — Nun? — wir werden ja morgen hören? — He! das ist wol der junge Mensch, der kleine wackre Virtuose, von dem Ihr mit mir spracht?

Ich schlug beschämt die Augen nieder, ich fühlte, dass ich über und über erröthete.

Haack nannte meinen Namen, rühmte meine Anlagen, so wie die schnellen Fortschritte, die ich in kurzer Zeit gemacht.

Also, wandte sich der Baron zu mir, also die Geige hast du zu deinem Instrument gewählt, mein Söhnchen? — Hast du auch wohl bedacht, dass die Geige das allerschwerste Instrument ist, das jemals erfunden? ja, dass dies Instrument, in dürftig scheinender Einfachheit den üppigsten Reichthum des Tons verschliessend, ein wunderbares Geheimniss ist, das sich nur wenigen, von der Natur besonders dazu auserlesenen, Menschen erschliesst? Weisst du gewiss, sagt es dir dein Geist mit Bestimmtheit, dass du Herr werden wirst des wunderbaren Geheimnisses? — Das haben schon viele geglaubt und sind erbärmliche Stümper geblieben ihr Lebenlang. Ich wollte nicht, mein Söhnchen, dass du die Anzahl dieser Miserablen vermehrtest. — Nun! du magst immerhin mir etwas vorspielen, ich werde dir dann sagen, wie es mit dir steht und du wirst meinem Rath folgen. Es kann dir so gehen, wie dem Carl Stamitz, der Wunder glaubte, was für ein entsetzlicher Virtuos auf der Violin aus ihm werden würde. Als ich *dem* das Verständniss eröffnet, warf er geschwinde, *geschwinde* die Geige unter den Ofen, nahm dafür Bratsche und Viol d'Amour zur Hand und that wohl daran. Auf diesen Instrumenten konnte er herumgreifen mit seinen breitgespannten Fingern, und spielte ganz passabel. Nun — ich werde dich hören, mein Söhnchen! —

Ueber diese erste, etwas besondere Anrede des Barons musste ich wol betreten werden: Seine Worte drangen mir tief in die Seele und ich fühlte mit innerm Unmuth, dass ich, trotz meines

Enthusiasmus vielleicht, indem ich mein Leben dem schwersten, geheimnissvollsten aller Instrumente zugewandt, ein Wagestück unternommen, dem ich gar nicht gewachsen.

Man schickte nun sich an, die drey neuen Quartetten von Haydn, welche damals gerade im Stich erschienen, durchzuspielen.

Mein Meister nahm die Geige aus dem Kasten; kaum strich er aber Stimmens halber die Saiten an, als der Baron sich beyde Ohren mit den Händen zuhielt und wie ausser sich schrie: Haack, Haack! — ich bitte Euch um Gotteswillen, wie könnt Ihr nur mit Eurer erbärmlichen schnarrenden, knarrenden Strohfiedel Euer ganzes Spiel verderben! —

Nun hatte aber der Concertmeister eine der allerherrlichsten Geigen, die ich jemals gesehen und gehört, einen ächten Antonio Stradivari, und nichts konnte ihn mehr entrüsten, als wenn irgend jemand seinem Liebling nicht die gebührige Ehre erwies. Wie nahm es mich daher Wunder, als er lächelnd sogleich die Geige wieder einschloss. Er mochte schon wissen, wie es sich nun zutragen würde. Er zog eben den Schlüssel aus dem Schlosse des Violinkastens, als der Baron, der sich aus dem Zimmer entfernt, wieder eintrat, einen mit scharlachrothem Sammt und goldnen Tressen überzogenen Kasten auf beyden Armen, wie ein Hochzeits-Carmen, oder einen Taufbog, vor sich hertragend.

Ich will, rief er, ich will Euch eine Ehre anthun, Haack! Ihr sollt heute auf meiner ältesten, schönsten Violine spielen. Es ist ein wahrhafter Granuelo und gegen den alten Meister ist sein Schüler, Euer Stradivari, nur ein Lump. Tartini mochte auf keinen andern Geigen spielen, als auf Granuelo's. Nehmt Euch nur zusammen, damit der Granuelo sich willig finden lässt, alle seine Pracht aus dem Innern heraus aufzuthun.

Der Baron öffnete den Kasten und ich erblickte ein Instrument, dessen Form von hohem Alter zeugte. Daneben lag aber auch ein ganz wunderlicher Bogen, der mit seiner übermässigen Krümmung mehr dazu geeignet schien, Pfeile darauf abzuschiessen, als damit zu geigen. Der Baron nahm mit feyerlicher Behutsamkeit das Instrument aus dem Kasten und reichte es dem Concertmeister hin, der es eben so feyerlich in die Hände nahm.

„Den Bogen, sprach der Baron, indem er anmuthig lächelnd den Meister auf die Schulter klopfte, den Bogen geb' ich Euch nicht, denn den versteht Ihr doch nun einmal nicht zu führen, und werdet dabey auch in Eurem Leben zu keiner ordentlichen wahren Strichart gelangen. —

Solchen Bogen, fuhr der Baron fort, den Bogen herausnehmend und ihn mit glänzendem verklärten Blick betrachtend, solchen Bogen führte der grosse unsterbliche Tartini und nach ihm giebt es auf der ganzen weiten Erde nur noch zwey seiner Schüler, denen es glückte, in das Geheimniss jener mächtigen, tonvollen, das ganze Gemüth ergreifenden Strichart zu dringen, die nur mit einem solchen Bogen möglich. Der eine ist Nardini, jetzt ein siebzigjähriger Greis, nur noch innerer Musik mächtig, der andere, wie Sie, meine Herren, wol schon wissen werden, bin ich selbst. Ich bin also nun der einzige, in dem die Kunst des wahrhaften Violinspielers fortlebt, und an meinen eifrigen Bestrebungen fehlt es gewiss nicht, jene Kunst, die in Tartini ihren Schöpfer fand, fortzupflanzen. — Doch! — fangen wir an, meine Herren! —

Die Haydn'schen Quartetten wurden nun durchgespielt und, wie man es wol denken kann — mit solch hoher Vollkommenheit, dass gar nichts zu wünschen übrig blieb.

Der Baron sass da, mit geschlossenen Augen sich hin und herwiegend. Dann sprang er auf, schritt näher heran an die Spieler, kuckte in die Notenblätter mit gerunzelter Stirn, dann trat er leise, leise wieder zurück, liess sich nieder auf den Stuhl, stützte den Kopf in die Hand — stöhnte — ächzte! — Halt! rief er plötzlich bey irgend einer gesangreichen Stelle im Adagio! — Halt! bey den Göttern, das war Tartinischer Gesang, aber ihr habt ihn nicht verstanden. Noch einmal bitt' ich! —

Und die Meister wiederholten lächelnd die Stelle mit gezogenem Strich und der Baron schluchzte und weinte, wie ein Kind! —

Als die Quartetten geendigt, sprach der Baron: Ein göttlicher Mensch, der Haydn, er weiss das Gemüth zu ergetzen, aber für die Violine versteht er nicht zu schreiben. Er will das vielleicht auch gar nicht, denn that' er es wirklich und schrieb' er in der einzigen wahren Manier, wie Tartini, so würdet ihr es doch nicht spielen können. —

Nun musste ich einige Variationen vortragen, die Haack für mich aufgesetzt. —

Der Baron stellte sich dicht neben mir hin und schaute in die Noten. Man kann denken, mit welcher Beklommenheit ich, den strengen Kritiker zur Seite, begann. Doch bald riss mich ein tüchtiger Allegrosatz ganz hin. Ich vergass den Baron und vermochte, mich frey zu bewegen in dem Kreise aller Kraft, die mir damals zu Gebote stand.

Als ich geendet, klopfte mich der Baron auf die Achsel und sprach lächelnd: „Du kannst bey der Violine bleiben, Söhnchen, aber von Strich und Vortrag verstehst du noch gar nichts, welches wol daher kommen mag, dass es dir bis jetzt an einem tüchtigen Lehrer gemangelt. —

Man ging zu Tische. In einem andern Zimmer war ein Mahl bereitet, das, besondere Rücksicht der mannigfarben feinen Weine, die gespendet wurden, beynahe schwelgerisch zu nennen. Die Meister liessen es sich wacker schmecken. Das Gespräch, immer heller und heller aufsteigend, betraf ausschliesslich die Musik. Der Baron entwickelte einen Schatz der herrlichsten Kenntnisse. Sein Urtheil, scharf und durchgreifend, zeigte nicht nur den gebildetsten Kenner, nein, den vollendeten, geistreichen, geschmackvollen Künstler selbst. Vorzüglich merkwürdig war mir die Gallerie der Violinspieler, die er aufstellte. — So viel ich davon noch weiss, will ich zusammenfassen.

Corelli (so sprach der Baron) bahnte zuerst den Weg. Seine Compositionen können nur auf Tartinische Weise gespielt werden, und das ist hinlänglich, zu beweisen, wie er das Wesen des Violinspielens erkannt. Pugnani ist ein passabler Geiger. Er hat Ton und viel Verstand, doch ist sein Strich zu weichlich bey merklichem Appoggiamento. Was hatte man mir alles von Geminiani gesagt! — Als ich ihn vor dreyssig Jahren zum letztenmal in Paris hörte, spielte er wie ein Nachtwandler, der im Traume herumsteigt, und es wurde einem selbst zu Muthe, als läg man im Traume. Lauter tempo rubato ohne Styl und Haltung. Das verdammte ewige Tempo rubato verdirbt die besten Geiger, denn sie vernachlässigen darüber den Strich. Ich spielte ihm meine Sonaten vor, er sah seinen Irrthum ein und wollte Unterricht bey mir nehmen, wozu ich mich willig verstand. Doch der Knabe war schon zu verliebt in seine Methode, zu alt darüber worden. Er zählte damals ein und neunzig Jahre. — Gott möge es dem Giardini verzeihen und es ihm nicht entgelten lassen in der Ewigkeit, aber er war es, der zuerst den Apfel vom Baum der Erkenntniss frass und alle nachfolgende Violinspieler zu sündigen Menschen machte. Er ist der erste Schwebler und Schnörkler. Er ist nur bedacht auf die linke Hand und auf die springfertigen Finger und weiss nichts davon, dass die Seele des Gesanges in der rechten Hand liegt, dass in ihren Pulsen alle Empfindungen, wie sie in der Brust erweckt sind, alle Herzschläge ausströmen. Jedem Schnörkler wünscht' ich einen tapfern Jomelli zur Seite, der ihn aus seinem Wahnsinn weckt durch eine tüchtige Ohrfeige, wie es denn Jomelli wirklich that, als Giardini in seiner Gegenwart einen herrlichen Gesang verdarb durch seine Sprünge, Läufe, närrische Triller und Mordenten. Ganz verrückt gebehrdet sich Lolli. Der Kerl ist ein fataler Luftspringer, kann kein Adagio spielen und seine Fertigkeit ist allein das, weshalb ihn unwissende Maulaufsperrer ohne Gefühl und Verstand bewundern. Ich sag' es, mit Nardini und mir stirbt die wahrhafte Kunst des Geigens aus. Der junge Viotti ist ein herrlicher Mensch voll Anlagen. Was er weiss, hat er mir zu verdanken, denn er war mein fleissiger Schüler. Doch was hilft's! Keine Ausdauer, keine Geduld! — Er lief mir aus der Schule. Den Kreutzer hoff' ich noch anzuziehen. Er hat meinen Unterricht fleissig genutzt und wird ihn nutzen, wenn ich zurückgekehrt nach Paris. Mein Concert, das Ihr jetzt mit mir einübt, Haack, spielte er neulich gar nicht übel. Doch zu meinem Bogen fehlt ihm immer noch die Faust. — Den Giarnovichi soll mir nicht mehr über die Schwelle, der ist ein unverständiger Hasenfuss, der sich erfrecht, über den grossen Tartini, über den Meister aller Meister die Nase zu rümpfen und meinen Unterricht zu verschmähen. — Mich soll nur verlangen, was aus dem Knaben, aus dem Rhode werden wird, wenn er meinen Unterricht genossen. Er verspricht viel und es ist möglich, dass er Herr wird meines Bogens.

Er ist (der Baron wandte sich zu mir) in deinem Alter, mein Söhnchen, aber ernsterer tiefsinnigerer Natur. — Du scheinst mir, nimm's nicht übel, ein kleiner Springinsfeld zu seyn. — Nun das giebt sich. — Von Euch mein lieber Haack! halte ich nun gar viel! Seit ich Euch

unterrichte, seyd Ihr schon ein ganz anderer worden. Fahrt nur fort in Eurem rastlosen Eifer und Fleiss, und versäumt ja keine Stunde; Ihr wisst, dass auch das Zugest. —

Ich war erstarrt vor Verwunderung über alles das, was ich gehört. Nicht die Zeit konnte ich erwarten, den Concertmeister zu fragen, ob es denn wahr sey, ob denn der Baron wirklich den grössten Violinisten der Zeit ausgebildet, ob er, der Meister selbst, denn wirklich Unterricht nehme bey ihm!

Allerdings, erwiederte Haack, versäumen es nicht, den wohlthätigen Unterricht zu geniessen, den ihm der Baron angeboten und ich würde sehr wohlthun, an einem guten Morgen zu ihm hinzugehen und ihn anzuflehen, dass er auch *mich* seines Unterrichts würdige.

Auf alles, was ich noch sonst über den Baron und über sein Kunsttalent erfragen wollte, liess Haack sich gar nicht ein, sondern wiederholte nur, dass ich thun möge, was er mir geheissen und das übrige denn wol erfahren werde.

Mir entging das seltsame Lächeln nicht, das dabey Haack's Gesicht überflog und das, ohne den Grund davon nur zu ahnen, meine Neugierde im höchsten Grade reizte.

Als ich denn nun gar demüthig dem Baron meinen Wunsch vortrug, als ich versicherte, dass der regste Eifer, ja der glühendste Enthusiasmus mich beseele für meine Kunst, sah er mich erst starr an, bald aber gewann sein ernster Blick den Ausdruck des wohlthuendsten Gemüthlichkeit. „Söhnchen, Söhnchen, sprach er, dass du Dich zu mich, zu den einzigen Violinspieler, den es noch giebt, wendest, das beweiset, wie in dir der ächte Künstlertrieb rege worden, wie in deiner Seele das Ideal des wahrhaften Violinspielers aufgegangen. Wie gern wollt ich dir aufhelfen, aber wo Zeit hernehmen, wo Zeit hernehmen! — Der Haack macht mir viel zu schaffen und da ist jetzt der junge Mensch hier, der Durand, der will sich öffentlich hören lassen, und hat wol eingesehen, dass das ganz und gar nicht angeht, bevor er nicht bey mir einen tüchtigen Cursus gemacht. — Nun! — warte, warte — zwischen Frühstück und Mittag, oder beym Frühstück — ja, da hab' ich noch eine Stunde übrig! — Söhnchen, komme zu mir Punkt zwölf Uhr alle Tage, da geige ich mit dir bis ein Uhr, dann kommt Durand!" —

Sie können sich's vorstellen, wie ich schon andern Tages um die bestimmte Stunde hineilte zum Baron mit klopfendem Herzen.

Er litt nicht, dass ich auch nur einen einzigen Ton anstrich auf meiner Geige, die ich mitgebracht. Er gab mir ein uraltes Instrument von Antonio Amati in die Hände. Nie hatte ich auf einer solchen Geige gespielt. Der himmlische Ton, der den Saiten entquoll, begeisterte mich. Ich verlor mich in kunstreichen Passagen, liess den Strom der Töne stärker aufsteigen in brausenden Wellen, verrauschen im murmelnden Geplätscher! — Ich glaube, ich spielte ganz gut, besser, als manchmal nachher. Der Baron schüttelte unmuthig den Kopf und sprach, als ich endlich nachliess: Söhnchen, Söhnchen, das musst du alles vergessen. Fürs erste hältst du den Bogen ganz miserabel. — Er wies mir practisch, wie man nach Tartini's Art den Bogen halten müsste. Ich glaubte auf diese Weise keinen Ton herauszubringen zu können. Doch nicht genug war mein Erstaunen, als ich, auf Geheiss des Barons meine Passagen wiederholend, in einigen Sekunden den grossen Vortheil einsah, den mir die Art den Bogen zu führen gewährte.

„Nun, sprach der Baron, wollen wir den Unterricht beginnen. Streiche, mein Söhnchen, einmal das eingestrichene g an und halte den Ton aus, so lange du kannst. Spare den Bogen, spare den Bogen. Was der Athem dem Sänger, das ist der Bogen dem Violinspieler."

Ich that wie mir geheissen und freute mich selbst, dass es mir glückte, den Ton kraftvoll herauszuziehen, ihn vom Pianissimo zum Fortissimo steigen und wieder abnehmen zu lassen, mit gar langem, langem Bogen. „Siehst du wol, siehst du wol, Söhnchen! rief der Baron, schöne Passagen kannst du machen, Läufe, Sprünge und neumodische, einfältige Triller und Zierrathen, aber keinen Ton ordentlich aushalten, wie es sich ziemt. Nun will ich dir zeigen, was es heisst, den Ton aushalten auf der Geige!" — Er nahm mir das Instrument aus der Hand, setzte den Bogen dicht am Frosch an! — Nein! — hier fehlen mir wahrlich die Worte, es auszusprechen, wie es sich nun begab.

Dicht am Stege rutschte er mit dem zitternden Bogen hinauf, schnarrend, pfeifend, quäkend, miauend — der Ton war dem zu vergleichen, wenn ein altes Weib, Brill auf der Nase, sich abquält, den Ton irgend eines Liedes zu fassen

Und dabey schaute er himmelwärts, wie in seliger Verzückung, und als er endlich aufhörte, mit dem Bogen auf den Saiten hin und her zu fahren und das Instrument aus der Hand legte, glänzten ihm die Augen und er sprach tief bewegt: „das ist Ton — das ist Ton!“ —

Mir war ganz wunderlich zu Muthe. Wollte sich auch der innere Trieb zum Lachen regen, so verschwand er wieder bey dem Anblick des ehrwürdigen Antlitzes, das die Begeisterung verklärte. Und dabey wirkte überdem das Ganze auf mich wie ein unheimlicher Spuk, so dass ich meine Brust bewegt fühlte und kein Wort herauszubringen vermochte.

„Nicht wahr, begann der Baron, nicht wahr, mein Söhnchen, das ging hinein in dein Inneres, das stelltest du dir nicht vor, dass solche zauberische Gewalt hinauf beschworen werden könne aus dem kleinen Dinge da mit vier armseligen Saiten. Nun — trinke, trinke, mein Söhnchen! —

Der Baron schenkte nur ein Glas Madera ein. Ich musste trinken und von dem Backwerk geniessen, das auf dem Tische stand. In dem Augenblick schlug es ein Uhr.

Für heute mag's genug seyn, rief der Baron, geh', geh', mein Söhnchen, komme bald wieder. — Da! — nimm, nimm!

Der Baron steckte mir ein Papierchen zu, in dem ich einen blanken, schön geränderten, holländischen Dukaten fand.

Ganz bestürzt rannte ich hin zum Concertmeister und erzählte ihm, wie sich alles begeben. Der lachte aber laut auf und rief: Sieh'st du nun wol, wie es mit unserm Baron beschaffen und mit seinem Unterricht? — Dich hält er für einen Anfänger, deshalb erhältst du nur einen Dukaten für die Stunde. So wie, nach des Barons Idee, die Meisterschaft steigt, erhöht er auch das Honorar. Ich bekomme jetzt einen Louis und Durand, wenn ich nicht irre, gar zwey Dukaten.

Nicht umhin konnte ich zu äussern, dass es doch ein eignes Ding sey, den guten alten Baron auf diese Weise zu mystificiren und ihm die Dukaten aus der Tasche zu ziehen.

„Du must wissen, erwiderte der Concertmeister, du must wissen, dass des Barons ganze Glückseligkeit darinn besteht, auf die Weise, die du nun kennst, Unterricht zu geben; dass er mich und andere Meister, wollten wir seinen Unterricht verschmähen, in der ganzen Welt, für die er kompetenter Kunstrichter ist und bleibt, als erbärmliche, unwissende Stümper ausschreien würde, dass endlich, den Wahn des Violinspiels abgerechnet, der Baron ein Mann ist, dessen kunstverständiges Urtheil auch den Meister über manches zu seinem grossen Nutzen aufklären kann. Urtheile nun selbst, ob ich Unrecht thue, mich trotz seiner Thorheit an ihn zu halten und mir zuweilen meinen Louis zu holen. — Besuche ihn fleissig, höre nicht auf die albern Gaukelei des Wahnsinnigen, sondern nur auf die verständigen Worte des mit dem innern Sinn die Kunst beherrschenden Mannes. Es wird dir wohl thun!“ —

Ich folgte dem Rath des Meisters. Manchmal wurde es mir doch schwer, das Lachen zu unterdrücken, wenn der Baron mit den Fingern, statt auf dem Griffbret, auf dem Violindeckel herumtappte und dabey mit dem Bogen auf den Saiten quer über fuhr, versichernd, er spiele jetzt Tartini's allerherrlichstes Solo und er sey nun der einzige auf der Welt, der dieses Solo vorzutragen im Stande.

Aber dann legte er die Geige aus der Hand und ergoss sich in Gesprächen, die mich mit tiefer Kenntniss bereicherten und meine Brust entflammten für die hochherrliche Kunst.

Spielte ich dann in einem seiner Concerte mit allem Eifer und gelang mir dieses — jenes vorzüglich gut, so blickte der Baron stolz lächelnd umher und sprach: Das hat der Junge mir zu verdanken, mir, dem Schüler des grossen Tartini!

So gewährten mir Nutzen und Freude des Barons Lehrstunden und auch wohl seine — geränderten holländischen Dukaten. —

Das war es, was der wackre Violinspieler, dessen Name in der musikalischen Welt glänzt, dem Schreiber dieses über den Baron v. B. mittheilte. Es frägt sich, ob mancher unserer jetzigen Virtuosen, der sich weit erhaben über jegliche Lehre dünken möchte, sich doch nicht noch einen Unterricht gefallen lassen würde auf die Weise, wie ihn der Baron von B. zu ertheilen pflegte.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Februar. Am siebenten gab Herr Concertmeister Moser, dessen Quartettversammlungen sich eines ununterbrochenen Fortgangs erfreuen, Concert in dem neuen vom

Geh. Rath Schinkel erbaueten Saale beim Hofjäger auf der linken Seite des Thiergartens. Er spielte eines seiner Violinconcerte, mit einem angelegten russischen Rondo nach Cremont und ein Mayseder'scher Rondo alla polacca, beydes ganz vollendet, so dass man die Reinheit der Doppelgriffe, die runden und Perl-Triller, das Staccato u. s. w. nicht genug bewundern konnte.

Hr. Arnold aus Frankfurt a. M. veranstaltete hierher fünf musikalische Abendunterhaltungen, in denen er sich abermals als Meister auf dem Fortepiano bewährte. Seltene Fertigkeit in beyden Händen, Kraft und unermüdliche Ausdauer, leichte Ueberwindung aller Schwierigkeiten bey Doppel- und mehrfachen Trillern, Passagen, Sprüngen u. s. w. zeichnen ihn besonders aus. Er trug theils freye Phantasien und Capriccio's, theils eigene, Dusseksche oder Field'sche Concertsätze vor. Ein Doppelconcert von Dusseck spielte er mit Dem. Kisting, Tochter des bekannten Pianoforteverfertigers, die hier zum erstenmal auftrat, und voll Kraft, mit rundem Anschlag und fertig spielte. Auch ihre, von Dem. Schmelz gebildete, Stimme ist besonders in den Mittel- und tiefen Tönen wohlklingend, der Vortrag geschmack- und ausdrucksvoll und nicht überladen. Auch andere hiesige Künstler verschönerten diese Abende: Hr. Kapellmusicus Hennig in einem Violinquartett, Hr. Kapellmusicus Tausch in einer Klarinettconcertante, Hr. Kapellmusicus Lenz in einem Hornsolo, Hr. Ritz in einem Violinquartett von seinem Lehrer Rode, der seit Jahren sich nicht öffentlich hören lässt, Hr. Kapellmusicus Gabrielsky in einem Flötensatz, Mad. Schulz und Hr. Stöber in vierstimmigen Gesängen u. s. w.

Das Theater bot nichts Neues, die nun vorübergegangene Carnevalszeit gab uns nur bekannte Opern von Gluck, Spontini, Catel u. s.

London. Am 11ten Januar wurde im Saale des philarmonischen Concerts eine neue Symphonie von Clementi gegeben, welcher eine von Beethoven voranging und eine andere desselben Componisten folgte. Die Clementische Symphonie entzückte das zahlreiche Auditorium durch Erfindung, Kunst und Geschmack und durch meisterhafte Instrumentation, und man erkannte ihr, als einem Meisterwerke von Melodie und Harmonie den Preis zu.

Stuttgart. Die durch den Abgang des Hrn. Kapellmeisters Hummel nach Weimar erledigte Stelle ist durch Hrn. Kapellmeister Lindpaintner von München wieder besetzt.

Kurze Anzeige.

Neue Sammlung geistlicher Gesänge, Motetten, Oden und Lieder, 4ter Theil. (Oder der geistlichen Oden und Lieder 8te Abtheilung.) Herausgegeben von Dr. Joh. Sorensen. (Pr. Subscript. 12 Gr., Ladenpr. 16 Gr.)

Diese Sammlung, die gewiss nicht wenigen von denen, welche einmal alles mit Befremden, an ihrem Klaviere Erbauung suchen, diese auch gewähret hat — finden wir hier in demselben Geiste fortgesetzt, wie sie angefangen worden, und in künstlerischer Hinsicht hat sie wenigstens nicht verloren. Auch dieses Heft bietet mehr oder weniger ausgezeichnete Stücke. Wir rechnen darunter: *Christliche Sterbebetrachtungen*, S. 6, *Gelobet sey Jesus Christus!* S. 9. *Choral*, S. 10, *Dankbed für Gesundheit*, (volksmässig,) S. 11. *Choral*, S. 15, oben, *Am Communiontage*, S. 17, und die, cantatenmässig für vier wechselnde, oder zusammentretende Singstimmen mit Pianoforte bearbeitete Composition des Hrn. Bergt zu Gellerts: *Nach einer Prüfung kurzer Tage* — welche durchgehends andächtig und, der gesuchten Einfachheit ungeachtet, kunstgemäss ausgefallen, ja in verschiedenen Strophen trefflich zu nennen ist. — Der äusserst wohlfeile Preis zeugt für die gänzliche Uneigennützigkeit des Herausgebers, und scheint eben bey einer Sammlung, wie diese, noch besondern Dank zu verdienen. Schade, dass der Druck durch viele fehlerhafte Noten entstellt wird; doch sind die Fehler sämmtlich von der Art, dass sie jeder Musikverständige verbessern kann — weshalb wir auch den Raum damit nicht versplittern wollen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № II. 1819.

Nachricht für Theaterdirectionen und Musikhandlungen.

Aus der Verlassenschaft des unlängst verstorbenen geistlichen und vorzüglichen Componisten Knapp sind folgende ganz vollendete Partituren zum Verkauf ausgesetzt:

Die Maler, nach dem Roman von Wagner, Oper in 3 Acten, die vollständige und rein geschriebene Partitur mit dem ganzen Text.

Der Minnesinger, Singspiel in 2 Acten, nach A. v. Kotzebue von Schlotterbeck, vollständige Partitur, nebst den ausgezogenen Stimmen für das Orchester, den Singpartien und dem ganzen Text.

Der Bar, komische Oper in 2 Acten, vollständige Partitur, die Stimmen für das Orchester, die Singstimmen und der ganze Text.

Rips, Raps, komische Oper in 1 Act von Haiser, vollständige Partitur, die Stimmen für das Orchester und Text.

Diese Opern sind durch ihren gefälligen und munteren Text und die schöne Composition des Herrn Knapp, ganz zur Aufführung, sowohl für grosse, als auch kleinere Theater geeignet: zwey derselben: die Maler und der Minnesinger (von denen jedoch dem Componisten das volle Eigenthumsrecht blieb) sind auf dem Stuttgarter Hoftheater mit grossem Beyfall aufgeführt; die beyden letztern aber erst kurz vor dessen Tode vollendet worden.

Diese Compositionen, die noch in niemands Händen sind, sollen nun einzeln oder zusammen derjenigen Direction oder Handlung, die bis zum 20ten May d. Jahrs das höchste Gebot gethan hat, überlassen werden. Auf den Käufer geht bey jedem dieser Stücke das volle Eigenthums- und Verlagsrecht über, der dann solche an andere Theater verkaufen, oder durch den Druck bekannt machen kann.

Ueber alles weitere, so wie über den sehr mässigen Anschlag jeder Partitur mit Text ertheilt der Unterzeichnete auf ganz frankirte Briefe alle und jede Auskunft, so wie es den Directionen frey steht, durch Musikverständige von den Partituren selbst Einsicht nehmen zu lassen.

Stuttgart, den 20. Februar 1819.

Antiquar Steinkopf.

Bach J. S. Le Clavecin bien tempéré, ou Preludes et Fugues dans tous les Tons et Demitons du Mode majeur et mineur. 2 Parties. 5 Thaler.

Von diesem Werke ist eine ganz neue möglichst correcte Ausgabe im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen.

Da sich die Beendigung des Druckes von

Kallenbachs vierstimmigen mit Zwischenspielen versehenen Choralbuche, zweyte verbesserte Auflage

wohl bis zum April dieses Jahres verziehen dürfte, so ersuchen wir die Herren Pränumeranten um gefällige Nachsicht bis dahin. Bis zur wirklichen Erscheinung wird auch noch Vorausbezahlung mit 1 Thlr. 16 Gr. für's Exemplar angenommen, sowohl bey uns, als in allen deutschen Buch- und Musikhandlungen; nachher kostet es aber 2 Thlr. 12 Gr.

Magdeburg, d. 1 März, 1819.

Creutz'sche Buchhandlung.

Neue Musikalien, welche seit Michaelis 1818 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

(Fortsetzung aus der 10ten Nummer.)

Für Blasinstrumente.

Bärmann, H. Quatuor p. Clarinette, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 18. No. 1. [illegible] 20 Gr.

Berbiguier, T. Méthode de Flûte (Flötenschule, französ. und deutsch) ...
— Collection d'Airs connus arr. en Duos p. 2 Flûtes. 1er Supplément de la Méthode. 1 Thlr.
— 3 Sonates faciles p. la Flûte avec une Basse chiffrée. 2me Supplément. 1 Thlr. 12 Gr.
— 18 Exercices ou Etudes pour la Flûte dans tous les tons, pour se former au mécanisme de toutes les petites clefs. 3me Suppl. 2 Thlr.
— 9e Concerto p. la Flûte av. Orch. No. 7. Es dur 2 Thlr.
— 3 grds Trios p. 3 Flûtes. 1me Livr. 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 grds Trios conc. p. Flûte, Violon et Alto. Op. 37. 4me Livr. de Trios. 2 Thlr. 12 Gr.
— 3 Duos concert. p. Flûte et Violon. 1er Liv. 2 Thlr.

Cramer, Fr. Concertino p. 2 Flûtes principales av. acc. de l'Orch. D dur No. 2. 2 Thlr.

Dressler, R. 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 42. 6me Livr. de Duos. 1 Thlr. 16 Gr.

Drouet, L. Trio favori des deux Jaloux, Masque de Gaul, varié p. la Flûte av. accomp. de Piano ou de 2 Violons, Viola et Basse. Op. 21. 16 Gr.

Eggert, J. Sestetto p. Clarinette, Cor, Violon, Viola, Violoncelle et Basse. 1 Thlr. 12 Gr.

Engelbarth, A. Variations p. la Clarinette avec accomp. de 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 4. 20 Gr.

Gabrielsky, W. 3 grds Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 55. 2 Thlr.

Gengotti, F. Concerto p. la Flûte av. accomp. de grd Orch. (E moll) 2 Thlr.

Kapeller, J. N. 6 Quatuors p. la Flûte, Violon, Viola et Vcelle. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 12 Gr.
— 12 Pièces p. Flûte, Viola et Guitare. 1 Thlr.

Lobe, J. C. Concerto p. la Flûte av. accomp. de l'Orch. 2 Thlr.
— 3 Thèmes variés p. la Flûte seule. 8 Gr.

Libert, J. G. Variations p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 6. 20 Gr.

Mühling, A. Thème varié p. le Basson av. acc. de l'Orch. Op. 14. 1 Thlr.

Reinhard, A. Concerto p. 2 Cors av. accomp. de grd Orchestre 3 Thlr.

Schlosser, L. de, Potpourri ou Etude p. la Flûte, Op. ... 6 Gr.

Spontini, G. 9? Bacchanale arr. p. la Flûte av. acc. d'une seconde ad libitum. 8 Gr.

Teichmüller, Potpourri p. Flûte et Guitare. Op. 7. 6 Gr.

Toulou, 3 grds Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 18. 1 Thlr. 8 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

An die Dresdner Herren Correspondenten der Leipz. allgem. musikalischen Zeitung. A. C. H.

Zwey einander widersprechende Vorträge, stellen sich dem Auge des urtheilenden Publikums dar (Siehe 1818, No. 51, Spalte 877 und 1819, No. 6, Spalte 90). Welchem Vortragenden wird das kunstliebende Publikum grösseren Glauben und Vertrauen schenken? — Ich glaube, dass derjenige der offen und unverkappt seine Gegner vor dessen Richterstuhl lud, kein schiefes Urtheil zu fürchten hat.

Ich danke in dieser Hinsicht auch denen Herren A. C. H. dass Sie mir keine Beweise ihrer Parteylichkeit abverlangen, da diese wohl auf die künftige künstlerische Existenz manches Individuums nachtheiligen Einfluss hätte haben können, zu welchem schmählichen Geschäft nicht genöthigt zu werden, mir gewiss immer herzlich angenehm seyn wird. Vorzuschreiben will ich übrigens gewiss denen Herren nichts, das möge die Wahrheit künftig thun, — aber Nachschreiben werde ich gewiss, sobald es mir Noth scheint. Ich hoffe aber auch, es werde unter uns nicht zu Streitigkeiten kommen, und hiermit die Acten für geschlossen anzusehen seyn.

Dresden, d. 17. Februar 1819.

Carl Maria v. Weber.

In Beziehung auf meine, in No. 52 dieser Zeit. vom Jahre 1818 gedruckte Erklärung wegen Zurücktretens von der Redaction dieser Blätter, ersuche ich alle, die mir, entweder in Angelegenheiten derselben, oder in ihren eigenen, mit Hinsicht auf sie, geschrieben oder auch Sendungen irgend einer Art gemacht haben, sich nicht mehr an mich, sondern

an die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig

zu wenden. An Letztere habe ich auch alles abgegeben, was an Manuscripten oder sonst, noch unbenutzt für das Institut, in meinen Händen war; und werden die dabey Interessirten, finden sie es überhaupt nöthig, sich auch darüber an dieselbe Adresse wenden.

Leipzig.

Friedrich Rochlitz.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. №. 11. 1819.

Recension.

Die heilige Cäcilia. Geistliche Lieder, Oden, Motetten, Chöre und andere Gesänge. 1ster Jahrg. 1ste, 2te, 3te Lieferung. Berlin, in der Sanderschen Buchhandlung (Subscriptionspreis des ganzen Jahrgangs, an 72 Bogen Musik und 6 Bogen Texte, 6 Thlr. 8 Gr.)

Als Sammler und Herausgeber dieses vielumfassenden, weitaussehenden Werkes nennet sich unter den Vorerinnerungen Hr. Buchhändler Sander in Berlin, derselbe, dem wir die gelungenen Uebersetzungen verschiedener Opern Glucks verdanken, der auch mehre, mit Beyfall aufgenommene Klavierauszüge, und in der *heiligen Cäcilia* einige Liedercompositionen geliefert hat.

Ueber den Zweck seines Unternehmens, die Mittel, wodurch er ihn zu erreichen bemühet ist, die Grundsätze, welche ihn bey der Wahl der letztern leiten, in wiefern gewisse genannte Künstler ihn dabey unterstützen u. dgl. m., bringt er in den Vorerinnerungen Verschiedenes, doch mehr weitläufig, als befriedigend bey; verspricht aber, eine Vorrede nachzuliefern. In Erwartung dieser, halten wir uns blos an das Werk selbst, so weit es nämlich bis jetzt vor uns liegt; und verweisen übrigens diejenigen unserer Leser, welche an dem Unternehmen nähern Antheil nehmen, auf jene Vorerinnerungen, indem wir zugleich den Wunsch aussprechen, dass solcher Antheilnehmenden recht viele seyn mögen, vornämlich im Vaterlande des Herausgebers, auf welches derselbe, und mit Recht, besondere Rücksicht genommen hat. Mit letzterm scheint es ihm in der That schon jetzt zu gelingen; wenigstens erwähnt er in einer der Vorerinnerungen, dass eine obere geistliche Behörde beschlossen habe, eine Anzahl Exemplare an Kirchen und Schulen zu vertheilen — was denn zugleich als ein bedeutendes Zeugniss für die Zweckmässigkeit, nicht nur des Unternehmens selbst, sondern auch der Art, wie es bisher ausgeführet worden, gelten, und nachdrücklich zu einer weitern Empfehlung dienen kann. Was nun ohne über die oben angegebenen und verwandte Punkte (Zweck, Mittel, allgemeine Grundsätze u. s. w.) mehr aus dem Werke selbst sich abziehen, als aus den Vorerinnerungen des Herausgebers erkennen lässt: das wollen wir, unserer Einsicht und Ueberzeugung nach, ehe wir auf ein Urtheil eingehen, erwähnen, weil sich das Urtheil darauf beziehen, auch gewissermassen darnach modificiren muss.

Hr. S. will, scheint es uns, zuvörderst den öffentlichen Singchören, und vermittelst derselben — wenn sie nämlich erst wieder besser sind, als jetzt in bey weitem den meisten Theilen des preussischen Staats — dem öffentlichen Gottesdienste nutzen — dem protestantischen nämlich; er will sodann auch den Privat-Singevereinen mehr oder weniger gebildeter Liebhaber mannigfaltigen, in Text und Musik würdigen Stoff zur Unterhaltung, Uebung, Fortbildung, und auch zu religiöser Gemüthserhebung liefern; er will endlich, durch das Eine und das Andere, wie überhaupt, der Tonkunst selbst und im Allgemeinen, was die hier gewählten wichtigen Fächer derselben anlangt, förderlich seyn und diesen Fächern immer mehr Freunde gewinnen.

Zu dem Ende wählt er nun, mit nicht gewöhnlicher Kenntniss der musikalischen Literatur, und unterstützt, wie es scheint, mit ziemlich reichen Sammlungen, aus gedruckten und ungedruckten Arbeiten guter, und auch ganz vortrefflicher Meister, älterer und neuerer Zeit, was ihm für seine Zwecke am tauglichsten dünkt. Dies giebt er — ist es ursprünglich in einer hier anwendbaren Form abgefasst, unverändert; ist es für Eine

Stimme mit Klavier geschrieben, drey- oder vierstimmig ausgesetzt; ist es ursprünglich vom Orchester begleitet, mit dieser Begleitung in einem Klavierauszuge, der eher zu viel, als zu wenig enthält, und wo die Originalstimmen eben ängstlich genau zusammengestellt, als spielbar zusammengefügt worden sind. — Ueber die Wahl und Bearbeitung gehet er zu Rathe mit den geachteten Herren Zelter, B. A. Weber, Gattermann; Seidel, G. A. Schneider u. s. w. — Jede Lieferung zerfällt in drey Abtheilungen, deren jede in der Seitenzahl fortgezählt wird, mithin den Liebhabern einzelner wol auch einzeln abgelassen werden konnte. Dies sind die drey Abtheilungen, näher, als auf dem Titel bestimmt: 1. Geistliche Lieder, Oden und Hymnen; 2. Motetten und Psalmen für den Chor, ohne Begleitung, oder mit willkürlicher; 3. Chöre und andere kirchliche Musikstücke, mit nothwendiger Begleitung des Pianoforte oder der Orgel — auf welches letztere Instrument jedoch *besondere* Rücksicht nicht genommen ist, und mit eben so viel künstlerischem Erfolg, als sonstigem Nutzen, genommen werden könnte. — Die Texte werden sämmtlich deutsch gegeben; und wo das nicht ursprünglich, in der Uebersetzung — wobey wir jedoch rathen möchten, lateinische oder italienische, wenn sie künftig vorkommen sollten, zugleich im Originale unterzulegen. Texte, die mehre Strophen haben, werden uns in dem beygelegten Textbüchlein vollständig abgedruckt — wo auch manche brauchbare Anmerkung über die Stücke selbst, ihre Geschichte, ihren richtigen Vortrag u. dgl. beygebracht wird; den Noten aber ist nur die erste Strophe untergelegt, um den Raum zu sparen. — Bis jetzt sind nur deutsche Componisten benutzt worden. Die meisten und vorzüglichsten wird man am Schluss unserer Anzeige kennen lernen. Hier wollen wir nur unser Befremden äussern, dass, da den preussischen, besonders den berlinischen Meistern besondere Aufmerksamkeit geschenkt ist, eben derjenige von ihnen, dem gerade hier ein so hoher, und in mancher Hinsicht wol der erste Rang gebühret, dessen Arbeiten überdies in Berlin allein vollständig oder doch sehr zahlreich vorhanden sind — *Fasch* nämlich, bisher ganz übergangen, dagegen aber mancher Jetztlebende, der, wenn auch nicht ohne Verdienst, doch schwerlich von so grossem ist, dass er eben hier Stand halten, oder doch mit vollem Recht, sey es mit so vielen, sey es mit so grossen Raum wegnehmenden Stücken, auftreten könnte. Sollte die Ursache von jenem Ausschliessen in besonderen Verhältnissen liegen: so können wir diese nicht wissen; sollte die Ursache von diesem Aufnehmen auf persönlichem Antheil beruhen: so können wir diesen nicht anerkennen. — Bey so Vieles umfassenden, weitläufigen, und zwar nicht für Notenpulte der Herren und Damen, sondern zunächst für Kirchen und Schulen veranstalteten Sammlungen, ist Wohlfeilheit eine Hauptsache. Es verdienet Dank, dass Hr. S. darauf Rücksicht genommen hat: nach dem, wie nun einmal die Notenpreise nach und nach in die Höhe gegangen, sind die seinigen billig. Eben darum kann man ihm auch zutrauen, er werde, wenn das Unternehmen, wie zu wünschen, reichlich unterstützt wird, in Zukunft ihn noch billiger ansetzen. Da hier von Honoraren wenig die Rede seyn kann, und *bey starker Auflage* in Typendruck, kann er's, und wird doch keinesweges ohne Vortheil sich befinden. —

Die in diesen drey Lieferungen enthaltenen Stücke besonders zu beurtheilen, oder auch nur einzeln näher zu bezeichnen, würde Bogen füllen — so viele sind ihrer, er würde aber auch, wenigstens für Kenner und Freunde dieser Musikgattung, mithin eben für die, an welche man sich zunächst zu richten hätte, überflüssig seyn: denn ihnen sind die meisten dieser Stücke, wenn auch nicht in dieser Form, schon bekannt, und von den übrigen, vielleicht mit wenigen Ausnahmen, kennen sie wenigstens die Meister, und können sich daher ohngefähr denken, wie sie zu erwarten haben. Ueber die Wahl nun aber, nämlich im Allgemeinen, wird es jedem Sachverständigen, bey so grosser Menge und Verschiedenheit der Stücke, schwer seyn, unbedingt zu entscheiden, und um so schwerer, je mehr er Sachverständiger, mithin auch, je besonnener, genügsamer er ist, und je lieber er jede Art des Verdienstes anerkennt. Hierzu kömmt noch, dass, wie gesagt, bey dem Unternehmen auch besondere, vom Herausgeber nicht bestimmt genug angesprochene, locale Rücksichten genommen worden sind, worüber entscheidend zu urtheilen, man an Ort und Stelle leben muss; und der ist unser Fall nicht. (Aus solchen localen Rücksichten, oder gerade hierzu geregt, weil im Preussischen, ausser an wenigen Hauptorten, und in der, vom Königreich Sachsen abgetrennten Provinz, öffentliche

Singechöre für Kirchen, Schulen und andere Volksangelegenheiten so gut als gar nicht vorhanden, oder erbärmlich beschaffen sind, und man seit kurzem dort erst *anfängt*, Aufmerksamkeit darauf zu richten, und Willen zu zeigen, dass etwas dafür geschehe — aus solchen localen Rücksichten erklären wir uns z. B., dass gar manche, zwar nicht fehlerhafte, aber sehr unbedeutende, wenn nur zugleich äusserst leicht auszuführende Stücke aufgenommen worden sind.) Indessen dürfen wir doch, nach reiflicher Erwägung der Absichten des ganzen Unternehmens, so weit sie uns einleuchten, und nach genauer Prüfung jeden einzelnen Stücks, sowol für sich, als im Verhältniss zu jenen Absichten — Folgendes über diese Wahl behaupten.

Hr. S. giebt durchaus nichts Schlechtes oder auch nur ganz Unpassendes, obwol (wie eben erwähnt) gar manches Unbedeutende und mehreres wenig Bedeutende, wovon aber das meiste zugleich sehr leicht auszuführen ist, und eben darum, um achtbarer besonderer Verhältnisse willen, nöthig seyn kann und nützlich seyn wird. Hr. S. giebt ferner recht viel Gutes und Lobenswerthes, und an ganz Ausgezeichnetem, ja wahrhaft Vortrefflichem, lässt er es auch nicht fehlen. Daraus scheint uns nun von selbst das Urtheil hervorzugehen: Er hat ein löbliches, nicht unwichtiges, und, wird es gehörig benutzt, mannigfach heilsames Unternehmen im Ganzen bisher so ausgeführt, dass billig Denkende ihm ihren Beyfall gewiss nicht versagen, und von der Fortsetzung gleichfalls zufriedengestellt zu werden erwarten dürfen. Sollte für dies Urtheil nun noch ein Erweis durch einzelne Instanzen geführet werden: so würde die oben erwähnte Entschliessung der obern geistlichen Behörde in Berlin, und von unsrer Seite das dazu dienen können, dass wir wenigstens das *Allervorzüglichste*, was wir hier gefunden, namhaft machten. Dies wollen wir denn am Schluss unsrer Anzeige, und wenn dadurch, dass man siehet, es sey dessen nicht wenig, jenes günstige Urtheil bestätiget, und, unserm Wunsche gemäss, dem Unternehmen noch gar mancher Freund gewonnen wird: so lernen die Leser dadurch zugleich die Sammlung im Einzelnen etwas näher, und die in ihr vorzüglich benutzten Meister kennen. Will aber der Herausgeber selbst, in Hinsicht auf die Fortsetzung, unsern Rath hören, prüfen, und, findet er ihn gegründet, befolgen: so rücken wir damit in folgenden drey Sätzen, als mit dem, was uns am nächsten zu liegen und am nöthigsten zu thun scheint, wohlmeynend und gewiss nicht übereilt hervor:

1. Hr. S. hält bey den Componisten, die er aufführt, auf Correctheit, und Richtigkeit überhaupt. (Iste Abth. S. 54, und bey Rolle sind uns einzelne fehlerhafte Stellen aufgefallen.) Ein solcher Ernst verdient Achtung und Dank überall: doppelt aber, in einem Werke dieser Gattung und Bestimmung. Indessen möge er doch auch, indem er mustert, woraus er wählen und was er aufnehmen will, immer eingedenk bleiben, in der Kunst gelte überall — wie es *Schiller* im bekannten Epigramm ausdrückt:

> Frey von Tadel zu seyn ist der niedrigste Grad und der höchste,
> Denn nur die Ohnmacht führt oder die Grösse dazu. —

2. Es ist schon erwähnet worden, dass Hr. S. den Berliner Componisten vorzügliche Aufmerksamkeit schenkt, und wer könnte, wo sie sich wahrhaft auszeichnen, etwas dagegen haben? Nun kommen aber in der vereinigten zweyten und dritten Lieferung nicht wenige, zum Theil vielen Raum wegnehmende Stücke jetzt lebender Berliner Componisten vor, (wir haben ihrer auch oben schon gedacht,) die wir zwar, als Musikstücke überhaupt, nicht gradehin tadeln können, von denen wir verschiedene sogar rühmen müssen, in welchen wir aber von religiösem Geist, oder gar einfältig-demüthigem Sinn und wahrhaft kirchlichem Styl, nur selten eine Spur entdecken, und da am wenigsten, wo diese Componisten merklich und kaum verkennbar an gewisse Vorbilder neuer oder älterer Zeit erinnern. So wenig wir daher einige der Gesänge Gürrlichs, Rungenhagens, den letzten Hymnus Schmidts u. s. w. ausgeschlossen wünschen können: so wenig können wir unterlassen, zu mehr Strenge und Sparsamkeit in dieser Hinsicht zu rathen, besonders wenn die Stücke so vielen Raum wegnehmen.

3. Dass ganze Kirchencantaten *mit Recitativen und langen Arien* im Klavierauszuge gegeben werden: dazu mag Hr. S. seine guten Ursachen haben; wenn wir diejenigen, welche uns beyfallen, auch nicht befriedigend finden. Indessen scheint uns doch offenbar: es muss der Gehalt solcher Stücke sehr reich, und ihr Werth ungemein gross seyn, wenn man ihnen den weiten Raum, den sie wegnehmen, und wodurch sie das Werk vertheuern, gern einräumen soll. Bey

Händels Cantate in der ersten Lieferung ist das nun vollkommen der Fall. Wir danken Hrn. S. aufrichtig für die Mittheilung dieses, durchgängig würdigen, in seinen Haupttheilen köstlichen Meisterwerks, und bitten ihn — wir dürfen unbedenklich hinzusetzen: im Namen aller Kenner und Freunde ächter Kirchenmusik — sein Versprechen zu erfüllen und uns mehre dieser sogenannten *Anthems* (Kirchencantaten über ausgewählte und unter sich verbundene Stellen der Schrift) von diesem wahrhaft grossen Manne mitzutheilen. Hingegen die Cantaten Rolle's, besonders die, aus seiner frühern Zeit, welche von den zwey abgedruckten die erste und längste offenbar zu gehören scheint — diese, nicht in ihren besten Sätzen nur, sondern ganz vollständig zu geben: das können wir keinesweges loben, obschon wir Rolle'n, den talent- und gefühlvollen, wackern, lieben Künstler, nicht nur überhaupt, sondern selbst hin und wieder in seinen Kirchencantaten, die jedoch bekanntlich nicht seine vorzüglichsten Arbeiten, dabey auch oft über sehr matte, wässerige Texte geschrieben sind, wahrhaft hochschätzen, und das sehr Gute und vollkommen Zweckmässige in *einigen Sätzen* auch der hier gelieferten Cantaten, besonders der zweyten, gewiss nicht verkennen.

Und nun zum Schluss die kurze Anzeige des Ausgezeichnetsten, ja meist geradehin *Vortrefflichen*, was wir in diesen drey Lieferungen gefunden haben!

Erste Abtheilung: *Geistliche Lieder und Oden.* Seite 2, No. 2, Reichardt; S. 4, No. 5, J. A. P. Schulz; S. 6, No. 8, derselbe; S. 16, No. 18, derselbe, S. 17, No. 20, derselbe, S. 22, No. 25, derselbe; S. 25, No. 29, derselbe; S. 30, No. 35, derselbe, S. 36, No. 43, derselbe; S. 37, No. 44, derselbe; S. 38, No. 45, Graun; No. 46, C. Ph. E. Bach; S. 39, No. 47, J. A. P. Schulz; S. 41, No. 51, van Beethoven.

Zweyte Abtheilung: *Hymnen, Motetten und Psalmen* für Chöre, vier-, weniger mehrstimmig, ohne Begleitung. S. 2, No. 1, J. A. P. Schulz; S. 8, No. 5, Homilius; S. 18, No. 7, Kirnberger; S. 37, Reichardt, S. 27, No. 11, Homilius; S. 24, No. 10, Rolle.

Dritte Abtheilung: *Chöre und andere kirchliche Musikstücke*, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte: von S. 2 bis 46 die schon oben gepriesene, herrliche Kirchencantate Händels, welche zur Freude des Kenners, zum Studium junger Componisten, zur Uebung des Musikliebhabers, zur Belebung und Erhebung des Gemüths Allen — nicht genug empfohlen werden kann. Für wahrhaft vortreffliche Sätze, jeden in *seiner* Art, halten wir: Chor, S. 2, Tenor-Solo, S. 17; Chor, S. 26; Sopran-Solo, S. 33; und die beyden Chöre, S. 35 und 41.

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn, im Februar. Die verflossenen Wintermonate führten uns bereits eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter fremder Künstler zu, denen fast durchgehends mehr Beyfall, als pecuniäre Entschädigung ward. Ueberhaupt ist es fremden Virtuosen nicht zu rathen, hierher zu reisen, um das Wagstück eines Concerts zu unternehmen, wenn sie etwa nicht so viele Empfehlungsschreiben bey sich führen, als sie Billete abzusetzen gedenken; denn die Kosten sind sehr bedeutend, die Liebe zur Kunst herrscht nur in einem kleinen Kreise und dann — könnte ja das arme Frankfurt bankerott machen, wenn so gewaltig viel Geld mit hinweg genommen würde! — Hr. Andreas Romberg, Doctor der Tonkunst und herzoglich Sachsen-Gothaischer Kapellmeister, wie der Anschlagezettel des Erstern besagte, eröffnete die Reihe. Mehre von seinen Compositionen, namentlich das Melodram, *Blandine*, von Dem. Campagnoli der ältern mit Geschmack, Reinheit und Ausdruck vorgetragen, so wie das wahrhaft heilig gehaltene *Pater noster*, erhielten ausgezeichneten und gerechten Beyfall. Als Geiger konnte er keinen bedeutenden Eindruck machen; seine Manier ist veraltet, die Führung des Bogens unkräftig und unsicher, und der Fertigkeit, welche im Ringen mit den Passagen hervorgeht, fehlt es an geschmackvollem und gewandtem Vortrage. Der Sohn, Herr Heinrich Romberg, liess sich auch auf der Geige hören und verrieth erfreuliche Anlagen, welche, in einer *guten* Schule gebildet, zu etwas Bedeutendem gesteigert werden dürften. —

Einen grossen Genuss gewährte uns Hr. Kapellmeister Hummel, der auf seiner Durchreise nach Weimar, wo er jetzt als Kapellmeister angestellt ist, ein Concert gab. Die rühmwürdigen

und seltenen Eigenschaften dieses trefflichen Klavierspielers sind bereits aller Orten anerkannt worden, so dass es überflüssig wäre, hierüber noch etwas zu sagen. Der grösste Theil der gegebenen Musikstücke war von seiner Composition, die vorzüglich in dem bekannten Septett in ihrer ganzen Bedeutendheit hervortrat. Ein sogenannter *Polymelos* russischer Nationallieder, von hiesigen Sängern in russischer Sprache vorgetragen, brachte eine komische Wirkung hervor, welche übrigens auch bezweckt seyn mochte. In einer freyen Phantasie, welche Hr. Hummel zum Schlusse des Abends gab, zeigte sich der Künstler wahrhaft gross. Die ganze Fülle eines reichen Gemüths verband sich hier mit der genauesten Kenntniss der Regeln des Satzes, die dem scharfblickenden und ordnenden Geiste für den Augenblick in allen ihren Verzweigungen zu Gebote stehn. — Die Gebrüder Schunke aus Stuttgart, zwey der ausgezeichnetsten jetzt lebenden Virtuosen auf dem Waldhorne, wurden mit dem grössten Beyfalle aufgenommen. Der geschmackvolle Vortrag, der in dem zartesten Ensemble, in dem Einklange der süssen Bebungen des Hauches, welche den Metallklang des Waldhorns in das Daseyn rufen, sich verkündete; die grosse Fertigkeit der beyden Künstler, ihr schmelzender Gesang, der schöne Laut der Höhe und die Zartheit der Tiefe — dieses sind Eigenschaften, denen der Tribut eines gerechten Bewunderung gezollt wurde. — Eben folgten durch zufälliges Zusammentreffen zwey Künstler auf demselben Instrumente, Hr. Gugl mit seinem eilfjährigen (?) Sohne aus Petersburg. Der Knabe ist Permanne und verräth bereits ein eminentes Talent. Eine ausserordentliche Höhe und Leichtigkeit des Ansatzes und eine für sein zartes Alter bedeutende Fertigkeit sind ihm eigen. An Reinheit fehlt es freylich noch hie und da. Hr. Gugl, der Vater, spielt mit veraltetem Vortrage, und seine Tiefe ist ausgezeichnet und rauh.

Ausserdem wurden noch von hiesigen Künstlern einige Concerte gegeben. Hr. Reinhart, erster Klarinettist des Theaterorchesters, erfreute durch seinen schönen und vollen Ton, den er in den feinsten Nuancirungen anzuwenden versteht, durch seinen gefühlvollen Vortrag, seine bedeutende Fertigkeit und reine Intonation. — Hr. Kapellmeister Spohr führte in einem grossen Concerte, welches im Theater statt fand, mehre seiner Compositionen auf und riss die Zuschauer durch sein herrliches Spiel auf's Neue zur Bewunderung hin. Unter den gegebenen Musikstücken zeichnete sich ein Terzett mit Chor, aus einer Oper, welche Hr. Spohr gegenwärtig in Musik setzt, durch Neuheit der Erfindung und Fülle der Harmonie besonders aus. Ouverture und Schlusssatz aus dem Oratorium: *Das befreyte Deutschland* waren hier noch nicht gehört worden, und sprachen vorzüglich den Kenner an, obgleich dieser sich gestehn musste, dass in seinen neuern Compositionen der Tonsetzer bey weitem gereifter und vollendeter erscheine. Die grosse Es dur Symphonie wurde von dem braven Orchester mit Kraft, Feuer und Präcision executirt. Hr. Spohr selbst trug das liebliche, in Form einer Gesangscene unter Italiens südlichem Himmel componirte, Violinconcert in höchster Vollendung vor. In einem hiesigen Blatte, der *Iris* (von Dr. G. Döring bis zu Ende des Jenner d. J. redigirt, welcher auch zugleich selbst Verfasser der Theater- und musikalischen Artikel war), wird über diese Leistung folgender Gestalt gesprochen: „Hier goss ein Füllhorn von Melodien seine reizenden und bunten Blüthen vor uns aus, die, mit deutscher Gediegenheit geordnet, die Seele des Tonfreundes und den Geist des Kenners in dem Zauber ihrer süssen Banden gefangen hielten. Aber wer vermag noch, gleich dem Künstler, dessen Schöpfung es ist, dieses Tonstück vorzutragen? Sein reiches Gemüth weiht die leblosen Saiten zu Sprachwerkzeugen der heiligsten Gefühle; unter seiner kunstgewaltigen Hand verschwinden alle Schwierigkeiten, welche das Materielle des Mechanismus dem Streben des reinen Geistes feindlich entgegengestellt. Was soll ich den herrlichen, vollen Ton, dem selbst im leisesten Piano der Silberklang nicht entrissen wird, die vollendete Reinheit, die unendliche Fertigkeit, des Vortrags holde Anmuth, des Staccato's neckende Lieblichkeit und den Andrang des geschmeidigen Legato's hier näher beschreiben? Wem das nicht zum Geiste, dem wird es durch meine Worte nicht klar, und wer es begreift, für den sind Worte überflüssig!" Gar Vielen schien das nicht klar geworden zu seyn, denn nur Parterre und Gallerie waren besetzt, die Bewohner der Logen mochten aber wahrscheinlich eine anderweitige *Spielpartie* vorziehn. Leider erhebt sich das Gerücht, dass der treffliche Spohr uns verlassen wird! Wie es heisst, so bekommt ihm die hiesige Bühnenluft nicht. — Dem. Friedel, eine

der vorzüglichsten unter hiesigen jungen Sängerinnen, zeigte in ihrem Concerte, dass der Unterricht der braven Graff bey ihr keineswegs verloren gehe, und dass die schöne Naturgabe einer klangreichen Stimme sich gern und willig der Bildung einer edeln und kunstgerechten Methode anschliesse. Hr. Rode spielte Violoncellvariationen von Romberg ohne Ton, ohne Geschmack, ohne Fertigkeit und erhielt wenigen Beyfall. — Ein ausgezeichnet schöner und genussreicher Abend wurde uns durch den trefflichen Klavierspieler, Hrn. Aloys Schmitt bereitet. Sein herrlicher Anschlag, der zarte Vortrag, die grosse Gewandtheit des Spiels, erheben ihn auf eine bedeutende Stufe künstlerischer Gediegenheit. Seinen Compositionen fehlt es nur an Geordnetheit, keineswegs aber an Gemüthlichkeit und lebendigem Schöpfergeiste. — Hr. de Groot, auch ein Klarinettist des Theaterorchesters, gab Concert im rothen Hause bey gedrängt vollem Saale. Hier muss aber keineswegs vermuthet werden, dass die Frankfurter kunstliebende Welt bey dieser Gelegenheit ein Uebriges gethan habe. O, nein! Hr. de Groot ist Israelit und das gesammte israelitische Frankfurt war in dem Concerte. Hr. de Groot ist übrigens ein braver Musiker, der mit einem sanften Tone eine ausserordentliche Fertigkeit verbindet. In seinem Vortrage kann er einige charakteristische Capriolen noch nicht ganz unterdrücken.

In dem Locale des Museums wurden einige Symphonien von Beethoven und eine von Mehul, die der viel Originalität an Tage steht, von den Mitgliedern des Orchesters unter Spohrs Leitung in trefflicher Execution gegeben. Spohrs Quartettunterhaltungen haben zum Leidwesen aller wahren Verehrer der Kunst aufgehört.

Die Concerte der musikalischen Akademie haben ihren Fortgang. Vorzügliche und lobende Erwähnung verdient Dem. Kullmann, eine Dilettantin auf dem Pianoforte.

Ein neuer Singverein ist unter der Direction des braven Sängers, Hrn. Schelble, entstanden. Hier werden nur klassische Werke älterer und neuerer Zeit einstudirt.

In unserer Oper erschien, während des Winters, nur ein Gast, der Bassist Hr. Berthold. Die Naturgabe einer schönen, volltönenden und zugleich zarten Stimme ward von ihm durch den abgeschmacktesten Vortrag, der Text und Melodie zur Albernheit verzerrt, verunstaltet. Ungeachtet, dass hier der Mangel eines guten Bassisten recht fühlbar ist, konnte sich die Direction doch nicht entschliessen, diesen zu engagiren. — Rossini's *Elisabetta* war seit langer Zeit auf den Theaterzetteln angekündigt worden, auch spitzten sich die hiesigen Rossinisten gar sehr darauf, aber das Lazarethfieber, das gewöhnlich unter unsern hiesigen Sängern und Sängerinnen herrscht, hat öftern Aufschub zu Wege gebracht. Endlich erschien der grosse Tag und *Elisabetta* gefiel keineswegs in dem Grade, wie es die Rossinisten erwartet hatten. Die Kenner tadelten Unreinheiten des Satzes; sogar Quinten und Octaven, wollten jede Art von Charakteristik vermissen und erklärten: das Ganze sey ein nichtssagendes Klingklang, ein Quartett für vier Waldhörner im Finale des ersten Actes etwa ausgenommen. Die Laien stiessen sich an die vielen Reminiscenzen, freueten sich, solche zu finden, um doch auch eine Art von Urtheil zu haben, und verwarfen deshalb die Oper. Uebrigens fehlt es uns auch an Sängern und Sängerinnen für den Vortrag des italienischen Gesangs. Wenn wir Hrn. Schelble abrechnen, so findet sich kein zu diesem Zweck geeignetes Individuum bey der hiesigen Bühne. Die beyden Demm. Campagnoli thaten ihr Möglichstes, aber das Unmögliche, nämlich die Eigenschaften *erster* Sängerinnen, in ihren Parthien zu beurkunden, war ihnen nicht zuzumuthen. — Von neuen Opern erhält sich Herold's Singspiel, *das Rosenmädchen*, das von Gemüthlichkeit und schönen Reminiscenzen zeugt, auf der Bühne, will aber bis jetzt nur den Kennern recht gefallen. Dagegen ist die *Familie Pumpernickel*, auf dringendem Wunsche mehrer Theaterfreunde, wieder hervorgeholt und bereits in dem Raume von acht Tagen zweymal dargestellt worden.

Dresden. Die Aufführung der Oper *Aschenbrödel*, welche bereits in No. 6 dieser Zeitung von einem andern Referenten besprochen worden ist, übergehen wir, wiewol wir jenem Berichte nicht durchgängig beystimmen können.

Am 10ten Februar wiederholte die italienische Gesellschaft die komische Oper, *le Cantatrici villane*, die durch ihre Lieblichkeit sich die Theilnahme unseres Publikums erhält. Mad. Sandrini entwickelte an diesem Abend in Rosa's Rolle alle schönen Vorzüge ihrer Stimme in einem reinen, präcisen, gan-

senden Gesange; auch der talentvolle Hr. Benincasa, welcher jede Vorstellung mit neuen Scherzen zu würzen weiss, gefiel, so wie Hr. Tibaldi als Carlino, welcher seine Polacca vorzüglich gut sang.

Am 15ten wurde *la Gazza ladra* (die diebische Elster), von Rossini, zum erstenmale von der italienischen Gesellschaft hier aufgeführt. Diese von dem Tonsetzer für das Theater della Scala in Mailand geschriebene Oper erschien dort zuerst im May 1817 und gefiel, oder vielmehr, sie missfiel nicht; hier aber wurde sie von den sehr zahlreichen Zuschauern mit so lebhaftem Beyfall aufgenommen, wie dieser seit langer Zeit keiner italienischen Oper zu Theil geworden ist. Das Sujet der Oper ist aus einem französischen Schauspiele entlehnt. Ein silberner Löffel ist von einer Elster entwendet worden; der Verdacht des Diebstahls fällt auf eine Dienerin, welche verurtheilt, aber noch durch Entdeckung der Wahrheit gerettet wird. Die Musik ist vom Anfange bis zu Ende rauschend und von einer eigenthümlichen Lebendigkeit, aber ohne alle Haltung und Charakteristik. Unbekümmert um den Sinn des Textes, braucht dieser beliebte Tonsetzer bey den ernsthaftesten Situationen die lustigsten, walzerähnlichen Melodien. Der Schmuck dieser Musik sind Trommeln und Pauken, die grosse Trommel nicht zu vergessen; Posaunen, Trompeten, vier Waldhörner und die ganze Legion der Blasinstrumente, sogar zwey Piccolflöten, die eine wichtige Rolle in dieser Oper spielen. Ein Crescendo jagt das andere, das Orchester fährt immer mit vollen Segeln und wird von den vielen Noten, die es zu spielen hat, nicht wenig ermüdet. Auch den Singenden war nichts geschenkt; sie mussten in den Ensemble-Stücken durchschreyen, um gehört zu werden, so dass sich nach Endigung der Oper ihre Lungen und Kehlen in schlechten Umständen befunden haben mögen. Durch die vielen angenehmen, dem Ohre schmeichelnden und neuen Melodien wurde jedoch das Publikum von dieser Musik so electrisirt und hingerissen, dass es jedes Stück mit dem rauschendsten Beyfall aufnahm. Das Orchester, welches diese schwierige Aufgabe vortrefflich löste, verdiente, so wie Hr. Kapellmeister Morlacchi und Hr. Concertmeister Polledro für die Leitung desselben, das grösste Lob. An unmassgeblichen Reminiscenzen aus *Elisabetta*, *Tancredi*, aus Spontini's *Vestale*, Mozart's *D. Giovanni* etc. fehlt es dieser Oper freylich nicht; doch sind sie so schön verbunden, dass sie die glücklichste Wirkung thun. Die militärische Ouvertüre passt durchaus nicht zu dem sentimentalen Inhalte der Oper. Die Cabaletta des Tenors in der fünften Scene: *Mi qual piacer che adesso* etc. hat eine kurze, gefällige und neue Melodie. Auch verdient ein Terzett im ersten Acte erwähnt zu werden, so wie das Sextett des ersten Finale: *Mi sento opprimere* etc. Das Duett für Sopran und Alt im zweyten Act: *Ebben per mia memoria* etc. ist angenehm; man hört darin das Thema der Symphonie. Das gehaltvollste Stück der ganzen Oper ist ohnstreitig das Quintett.

Hr. Cantu zeigte diesmal mehr Ungezwungenheit in seinem Spiele; nur bemerkte man bey dieser Oper Rauheit in einigen seiner Töne, wie auch etwas mehr Nasen- und Kehl-Töne, als früher, doch zeichnet er sich durch gute Methode im Gesange, durch Gefühl und Ausdruck aus. Mad. Sandrini fand, als Ninetta, welche Rolle für sie sehr günstig ist, durch ihr graziöses Spiel und durch ihren Gesang verdienten Beyfall. Manche Gesänge der Dienerin sind jedoch in einem Charakter geschrieben, der sich mehr für die Geliebte eignet. Hr. Benincasa spielte Fernando's Rolle mit richtigem Gefühl; seine schöne Stimme thut, vorzüglich in der Arie in Es dur, einem der bemerkenswerthesten Solostücke dieser Oper, sehr gute Wirkung. Hr. Sassaroli, als Gottardo, missfiel nicht. Schade, dass ihm die Natur nicht eine angenehmere Stimme verliehen hat!

Am 18ten wiederholte die deutsche Gesellschaft die *Zauberflöte*; dies Meisterwerk wurde, wie immer, sehr gut aufgeführt.

An den beyden letzten Carnevalstagen gab die deutsche Gesellschaft die bekannte komische, man möchte sagen, *überkomische* Oper, die *Schwestern von Prag*.

Leipzig. Hr. Siboni, dem Anschlagzettel nach, erster Kammersänger des Königs von Dänemark und Director des Singinstituts von Copenhagen, gab am neunten März im Theater den Licinius in Spontini's *Vestalin*, und hatte für den 15ten ein Concert angekündigt, das aber hernach — es scheint aus Ursachen, die aus Folgendem hervorgehen möchten — unterblieb. Es hatte sich, vornämlich von Wien aus, ein ziemlich grosser Ruf von Hrn. S. verbreitet; nur, leider, war



dieser Ruf von etwas lange her: und Sänger werden nicht, wie Weine, durch die Jahre kräftiger und milder, sondern im Gegentheil. Hr. Schnei besitzt nur noch achtbare Ueberreste einer ausgezeichneten, vielumfassenden Stimme; eine grosse Gewandtheit in Läufen und Figuren vieler Art mit halber Stimme und viel Gewohnheit in feinern Attitüden- und Bravaden-Spiel. Hätte er nun mit jenen Resten haushalten und sie gleichmässig vertheilen, nicht aber z. B. die zu accentuirenden Noten herausstossen oder herausschreyen, dagegen die andern dumpf fallen lassen wollen; hätte er jenes Spiel, das der ganz französischen Vestalin an sich nicht unangemessen ist, nicht bis dahin treiben wollen, dass es bald stutzend, bald ungestüm umherfahrend ward, und zuweilen von lauter Affect zum Unwillen reizte; hätte er endlich für die vielfältigen, meistens auch nicht hergebrachten Schnörkel und Verbrämungen, worin er seine Gewandtheit zeigen wollte, Zeit, Ort und Maass in Acht nehmen mögen: so würde er wahrscheinlich nicht wenigen Beyfall gefunden haben. Da aber Hr. S. dies alles nicht wollte: so wollte auch das Publikum nicht mit Beyfall herausbrechen, und es applaudirte ihm nur hin und wieder ein guter alter Bekannter mit Maass. In welcher Sprache übrigens Hr. S. sang, wissen wir mit Sicherheit nicht zu sagen: man behauptet, er habe deutsch gesungen, und wir sind auch geneigt, dies darum anzunehmen, weil die Andern deutsch sangen. Wir zweifeln nicht, dass Hr. S. in den beyden oben angeführten Prädicaten sich auszeichnen und nützen werde: aber vom Theater, wenigstens von jungen Heldenrollen, sollte er sich, däucht uns, nun zurückziehen. Alles hat seine Zeit. —

Da von unserm Stadttheater geraume Zeit nur wenig in diesen Blättern erwähnt worden ist: so sey es erlaubt, anzumerken, wozu uns jene Vorstellung der *Vestalin* Gelegenheit giebt.

Mad. Neumann-Sessi, als Julia, sang vortrefflich, und auch mit ihrem Spiele konnte man zufrieden seyn; das Publikum erkannte und verdankte es. Cinna hatte, gegen sonst, durch des Hrn. Genast braves Spiel und genügenden Gesang sehr gewonnen. Mad. Werner, als Oberpriesterin, sang und spielte gut: doch haben wir sie früher in dieser Rolle noch besser gesehen, und besonders auch noch deutlicher aussprechen gehört. Auf deutliches Aussprechen bey Declamation und Gesang hielt die ganze Gesellschaft, als sie erst errichtet war, ganz besonders, und sie ist auch dafür in diesen Blättern früher von einem andern Referenten mit vollem Recht gerühmt worden: jetzt aber scheint Eifer und Fleiss in dieser Hinsicht (Hr. Klengel, in Rollen, die ihm vortheilhaft sind, ausgenommen) nicht ab-, aber doch nachzulassen. Das ist sehr Schade, und ist es um so mehr, da das Verschleifen oder Verschlucken der Worte beym Gesang, ist es in einer Gesellschaft einmal eingerissen, mit aller Mühe nicht wieder auszurotten ist; denn die Masse des Publikums und ihre Sprecher gewöhnen sich nach und nach selbst daran und strafen es nicht. Die ganze Musik, Gesang und Orchester, war vollkommen sicher einstudirt: was dem Musikdirector und der Gesellschaft zur Ehre gereicht. Da gingen denn auch die Chöre gut, besonders die, der Frauen; die, der Männer, vornämlich beym Aufzuge zum Schlusse des ersten Acts, klangen aber verzweifelt dünn, was bey der (für unsern Raum) so grossen Menge von Statisten um so unangenehmer auffiel. Die reiche, meistens prächtige Kleidung konnte dafür wenigstens den Musikfreunde nicht entschädigen. Sie meynen, bey dieser und gar mancher andern Gelegenheit lieber ein Dutzend glänzende Röcke weniger, und ein paar gute Stimmen mehr! und in einer Zeitung, mehr für die musikalische, als die elegante Welt, wird's wol auch erlaubt seyn, diese Meynung auszusprechen. Die Decorationen waren schön und der Sache angemessen; das Comparsenwesen war nicht übel angeordnet und wurde auch gut ausgeführt, wenn man den *Abzug* beym Schluss des ersten Acts und die Anlaufe auf das Grab im dritten ausnimmt. Endlich, so waren eben bey dieser Oper auch die unmässig schnellen Allegro's, die seit einiger Zeit, wie bey der Instrumentalmusik im Concert und Quartette, so auch in unserm Theater, leider eingeführt worden sind, und leider, leider auch für Stücke genommen worden, die, der ganzen Schreibart und selbst der Zeit ihres Entstehens nach, sie durchaus verschmähen — diese Allegro's, sag' ich, waren eben bey dieser Musik an ihrem Platz, und da in der Vestalin oftmals die Instrumentalpartie überladen ist: so war es eben so vortheilhaft für den Effect, als bey vielen andern Gelegenheiten ihm nachtheilig, dass die ungeheuer schnellen Noten fast nur von den ausgezeichneten Spielern an der Spitze herausgebracht wurden. Der Ref. hat diese Virtuosen — Ausschweifung, welche

schnelle Sätze lieber *durchgefegt*, als *durchgeführt* haben will, schon einmal in einem andern Blatte, und gewiss anständig und gemässigt berührt: man hat es dennoch übel genommen, und es ist seitdem noch etwas ärger geworden. Nimmt man's auch diesmal übel, so wird's wenigstens nicht ärger werden können; denn sonst bekämen die Zuhörer auch von den Herren Virtuosen im Orchester nichts zu hören, als was sie jetzt von den Andern bekommen, ein undeutliches Geschirre von Tönen, oder eine Art Auszug aus dem Vorgeschriebenen.

Die Erscheinung der heiligen Cäcilia.

Wo der Rhein in wilden Wellen
Sich durch steile Klippen dränget,
Um in's Thal sich zu ergiessen,
Das in grünen Matten pranget,
Sah in alter Rittertenl
Einst ein Schloss vom Berge weit.

Reinmund ist der Herr vom Schlosse,
Ward den Reiche zubenannt;
Denn im ganzen weiten Gaue
War ihm kaum gleich an Schätzen
Und ein einzig Töchterlein
Sollte einst die Erbin seyn.

Am Cäcilientag geboren
War das Mägdlein und es hatte
Sich die heil'gen Schutzpatronin
Frommen geweihet und ergeben,
Hing ihr an mit Kindessinn;
Früh schon starb die Mutter ihr.

Und die Heil'ge schien dem Kindlein
Zugeneigt und gewogen,
Denn es wuchs in hoher Schönheit
Auf zu zarter Jugendblüte,
Zeigte lieblich im Gesang
Holder Stimme Zauberklang.

Reinmund liebte seine Tochter
Höher wol, als Geld und Reichthum,
Dachte sich, an einen Fürsten
Einst als Gattin hinzugeben;
Aber in der Zukunft Schooss
Ruhte ihr ein andres Loos.

Aus dem fernen Abendlande
Kam auf seinen heitern Fahrten
Zu des sondern Reinmunds Schlosse
Einst ein fremder Minnesänger,
Doch ein Jüngling mild und schön,
Herrlich war er anzusehn.

Mondwart nannte sich der Sänger.
Der mit zaubervoller Anmuth
In der Saiten hades Rauschen

Seine Stimme liess erklingen;
Töne süss locht' er hervor,
Wonnelaut für jedes Ohr.

Clarhild, des Reinmunds Tochter,
Sang mit ihm in Wechselliedern
Beyde Stimmen hold verschmelzend
Und, wie Töne sich verbinden,
Einte sich auch Herz und Herz
In dem süssen Liebesschmerz.

Doch der Vater bald gewahrte,
Wie sich Glut in Glut gefangen,
Stiess den Sänger aus dem Schlosse,
Schalt gar hart das Töchterlein;
Aber Strenge nicht und Zwang
Fesseln seiner Liebe Drang.

In des Schlosses weitem Garten
Stand, entlegen und verborgen,
Duftend eine Geissblattlaube,
Da Clarhilde und der Mondwart,
Wie des Abends Dämmerung kam,
In ihr grünes Dunkel nahm.

Denn nur der Geliebten Nähe
Konnte nicht der Sänger fliehen,
Den bey Tag in Bergen weilte,
Bis der Abend ihn beglückte,
Und, wenn Sinn und Licht entschwand,
Er die Liebe wiederfand.

Als nun einstens eine verschmolzte
Clarhild und ihr Geliebter
Klaled an leise Rauchten,
Dass kein sterblich Ohr erwache,
Stellte dem erschrocknen Paar
Plötzlich Reinmund sich dar;

Stand mit aufgehobnem Schwerte,
Ohne einen Lautes mächtig
Und mit Wuth im Blick und Miene
In der Laube engem Eingang,
Wollte tödten jetzt zugleich
Beyde durch denselben Streich.

Da entglomm ein mildes Leuchten
In der Laube Hintergrunde
Und in Himmelsglanz gestaltet
Zeigt sich Sanct Cäcilia;
Neigte sich mit mildem Blick,
Hielt des Vaters Schwert zurück.

Hob jetzt an mit süssem Laute
„Vater, was willst du beginnen?
Willst den Liebling nun tödten,
Der, von Harmonie durchdrungen,
Gegenseit'ge Liebeslust
Träget in der jungen Brust!"

„Lass von Priesterhand sie segnen,
Dass, die geistig schon vereinet,
Auch sich irdisch hier umfangen.

Ehre und der Enkel Reigen
Sey euch für die fernste Zeit
Freundlich meine Huld geweiht!"

Und mit ihrem lichten Glanze
Schwand Cäciliens Erscheinung.
Ruhmvoll nennt Clarhilden
Mit dem sussen Sanges Mond-zart,
Dessen Enkeln sich bewährt,
Was die Heilige gewährt.

Denn von Clarhild und Mond-zart
Stammet in gerader Reihe,
Von Charitinnen hochbegabt,
Wolfgang Amadeus Mozart,
Der im ew'gen Himmelsland
Schon die Ahnen wiederfand.

Dr. Georg Doring.

Bemerkungen.

Wenn unter den Theaterfreunden sich überwiegend viele für die *Oper* entscheiden, so hat doch auch das *Drama* seine Wortführer, und unter ihnen starke Geister, die der Oper, wo sie können, etwas anzuhängen suchen.

Das Drama könnte man als das männliche Princip des Theaters ansehen, die Oper als das weibliche. Ich gebe gern diesen Gegensatz, wenn er hier das erstemal gemacht wird, andern Preis, damit sie mit mehr Witz und Scharfsinn, als mir zu Theil geworden, die zutreffenden Bezüge verfolgen.

Griechenland (das alte) war in diesem Sinne das männliche Kunstland, und hielt sich zu diesem ernsten und heitern Mannescharakter. Italien (das neuere) werden wir das weibliche nennen müssen, das seinerseits auch nicht von seinem weichen, fühlenden Wesen ablassen will.

Deutschland ist aber das Land der guten Ehen, und es wird denn auch wol der Theater in seinem schönern Ehebündniss von Drama und Oper sich durch Parteygänger nicht stören lassen. *Ja* ein ausschliessendes Anerkennen und Verehren der einen dieser beyden Ehehälften, unter Zurückdrängen der andern, würde jederzeit dahin führen, dass letztere unser Mitleid, unsere Sehnsucht, unsere Achtung um so mehr in Anspruch nähme, und die Begierde nach dem versagten Umgang desto stärker reizte.

Dürfte man etwas wünschen, so wäre es, dass die männliche Hälfte in unsern Tagen sich mehr nach guter Frauensitte bildete, also z. B. nicht so oft Zeitungsnachrichten abhandelte, von Geschäften, von Staatssachen spräche, nicht heute gelehrt reflectirte, morgen mystisch urtheilte, dass sie nicht so viel Lust an Schauer- und Gräuel-Scenen hegte, nichts Galgen- und Galeerenmässiges aufsuchte, die Freude an Hundekünsten und Pferdetummeln mässigte, und sich der Ungezogenheiten enthielte — dann, dass auch andrerseits die weibliche Hälfte etwas mannhafter würde, dass sie, statt nur die Ohren voll zu leyern, nur da sänge, wo wirklich etwas zu singen ist, auch mitunter ein vernünftiges Wort dazwischen spräche, dass ihr alles mehr aus tiefer Seele käme, statt bloss von der Zunge, dass sie, um wieder in die Metapher hinein zu kommen, sich weniger mit falschen Locken aufkräuselte, nicht so in Wulsten und Schlepp einherrauschte, nicht ihre einfach schönen Züge durch so viel Blonden, Krausen, Spitzen, Tressen u. s. w. entstellte.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Religiöse Gesange für Kirchen und Schulen von W. Speer. Mainz, bey Schott. 1stes Heft. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Wie es uns scheint, so ist dieses die Arbeit eines Dilettanten, der, mit Sinn für die Kunst und dem besten Willen begabt, nur die Regeln des Satzes gründlich studiren dürfte, um etwas Gediegenes zu liefern. Das Streben, in den reinen und geistlichen Charakter einzugehen, welchen die Gattung erfordert, ist unverkennbar und, wo es misslingt, liegt meistens ein Verstoss gegen die Harmonie zum Grunde, der einem geübten Ohre und dem Vertrauten der Tonsetzkunst wehe thun muss.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten März. No. 12. 1819.

Ueber die grosse Oper Tarare, Text von Beaumarchais, Musik von Salieri,

in drey Acte zusammengezogen.

Keiner der musikalischen Gegenstände, über welche ich seit drey Jahren in dieser Zeitung Bericht abstattete, hat mich in grössere Verlegenheit gesetzt, als der, von dem hier die Rede ist: einmal möchte ich die Oper *Tarare* ganz mit Stillschweigen übergehen, dem aber widersetzt sich die Pflicht, der ich mich unterzogen habe, über sämmtliche hiesige Musikereignisse in diesen Blättern meine Meynung zu äussern; anderntheils fühle ich eine grosse Neigung in mir, mich über die gesammte Oper recht ausführlich auszulassen, das gestattet wiederum die Beschränktheit des Raums nicht, der meinen Mittheilungen über Paris zugestanden werden kann.

Dieser Widerstreit wird meinen Lesern erklärbar werden, wenn ich ihnen sage, dass die Oper *Tarare* als unmittelbares der Anschauung und dem Genusse hingegebenes Kunstwerk keine andern Bemerkung zulässt, als die eine einzige ihrer gänzlichen Verfehltheit, dass sie aber dagegen einen so grossen Spielraum zu ausserwesentlichen, mit ihrem inneren Werthe in gar keiner Verbindung stehenden Bemerkungen giebt, wie es vielleicht kein anderes musikalisch-dramatisches Werk zu thun im Stande seyn dürfte.

Ich glaube, nichts zweckmässigers thun zu können, als mich zwischen der Versuchung gar nichts und der Begierde, sehr ausführlich über diese Oper zu reden, in der Mitte zu halten.

Der Text zum *Tarare* ist hinlänglich bekannt: er hat, was die materielle Charakterzeichnung, so wie die mechanische Scenirung des Stücks betrifft, mit der italienischen Oper *Axur* ganz dieselbe Grundlage, die dramatische Handlung ist in beyden Stücken sich vollkommen gleich; der poetische Geist aber (wenn von einem solchen hier die Rede seyn kann), der diese Handlung in Bewegung setzt, ist durchaus verschieden. Dies wird sich aus nachfolgender Vergleichung des französischen und italienischen Textes sattsam ergeben. Ehe ich diese liefere, möchte es nicht uninteressant seyn, hier über die Entstehung und erste Erscheinung der Oper *Tarare* einige historische Details mitzutheilen.

Wie bekannt, haben diejenigen Leute, die nicht zu wissen scheinen, dass ein jedes Ding einen *Grund* (das heisst einen wahren und keinen Scheingrund) haben will, behauptet, die sogenannten französischen Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts, Voltaire, Rousseau, d'Alembert, Duclos u. s. w. hätten einen unmittelbaren Plan zur Herbeyführung der Revolution entworfen gehabt und diesen Plan bewusst und in genauer Uebereinstimmung unter einander in ihren Schriften zu verfolgen gestrebt. Ausser den genannten Schriftstellern ist auch Beaumarchais beschuldigt worden, an die Ausführung dieses Plans mit Hand gelegt zu haben. Ob den Declamationen der zuvor erwähnten Schriftsteller gegen Tyrannei und Aristocratismus etwas mehr zum Grunde gelegen hat, als Sorge für eigene Erhaltung, ob diese Declamationen nicht vielmehr nur Ausbrüche des Gefühls persönlicher Beeinträchtigungen, und des gekränkten Egoismus gewesen sind, das zu untersuchen, würde hier zweckwidrig seyn. Was aber Beaumarchais anbetrifft, so möchte diesem verzogenen Weltmenschen, dieser Treibpflanze prinzlicher und Adelsgunst, wol eine höchst ungebührliche Ehre erzeigt werden, wenn man seinen Sarcasmen gegen die Grossen und Kleinen dieser Erde einen reinen, weltbürgerlichen Zweck unterschieben und den Grund derselben nicht vielmehr in der Erbitterung über Demüthigungen ohne Zahl suchen wollte,

denen dieser freche Emporkömmling unaufhörlich ausgesetzt seyn musste. Durch Intrigue, Frivolität, Witz und Kühnheit in die grosse Welt geschleudert, wo er geduldet wurde, weil man ihn brauchte, fühlte sich Beaumarchais um so gekränkter, wenn, wie sehr oft zu geschehen pflegte, seine übertriebenen Ansprüche in die Schranken zurückgewiesen wurden, die ihn sein Dünkel nicht sollen überspringen hiess. Dies die Entstehung von Beaumarchais bürgerlicher Polemik, die nichts anders, als das Geschrey eines verzogenen Kindes ist, welches verhindert wird, seine Amme zu schlagen.

Man hat diesem Schriftsteller aber nicht allein die Ehre angethan, seinen dramatischen Arbeiten einen reinen philosophisch-kosmopolitischen Zweck, frey von allem persönlichen Interesse, unterschieben zu wollen; es ist einigen politisch-moralischen Sehern sogar eingefallen, zu behaupten, Beaumarchais sämmtliche Theaterstücke, ganz insbesondere aber *Tarare*, seyen nichts anders, als ein einziger grosser Commentar, durch welchen er jene wichtige, in den folgenden bekannten Versen enthaltene Wahrheit:

„Mortel, qui que tu sois, prince, brame ou soldat,
Homme, ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état;
Elle est toute à ton caractère,"

habe in ein praktisches Licht setzen wollen. Ich wiederhole, dass es mir scheint, als ob kein einziger Zug, keine einzige Andeutung in dem durchaus frivolen, nichtigen Charakter Beaumarchais vorhanden ist, der auf ein so deutlich ausgesprochenes moralisches Wollen hinzuweisen vermöchte.

Die erste Erscheinung der Oper *Tarare*, im Jahre 1787, brachte eine ungemeine Sensation hervor. Beaumarchais hatte durch alle die Künste, welche einem so verschlagenen Geiste, wie dem seinigen, zu Gebote stehen mussten, dergestalt die öffentliche Aufmerksamkeit auf sein Stück zu ziehen gewusst, dass selbst die ganz nah bevorstehende Versammlung der Notabeln, die, wie jedermann weiss, eine so unheilbringende Epoche in der französischen Geschichte gemacht haben, in dem Augenblicke nur wie eine Nebensache betrachtet wurde. Lange vor der ersten Vorstellung der Oper hatte B. den Text durch häufiges Vorlesen bey Hofe und in der Stadt, so bekannt gemacht, dass der Ruf derselben von Mund zu Munde eilte, und dass ganz Paris begierig war, den *Tarare* aufführen zu sehen. So eben erwartete man die erste Vorstellung desselben mit jener neugierigen Ungeduld, von der man in keiner andern grossen Stadt Europa's einen entsprechenden Begriff bekommen kann, als Bergasse im Namen seines Clienten Kornmann das bekannte Memoire gegen Beaumarchais im Publikum erscheinen liess. Beaumarchais ward, vielleicht zum erstenmale in seinem Leben, erschreckt: er fürchtete, der Eindruck, den diese Schrift auf das Publikum machen möchte, könnte zugleich einen nachtheiligen Einfluss auf das Schicksal seiner Oper ausüben. Von Stunde an liess er kein Mittel unversucht, die Vorstellung derselben aussetzen zu lassen. Doch dies misslang ihm: der Baron von Breteuil, damals der *Schmetterhog* der grossen Oper, dem ein jeder Aufschub der Vorstellung eine Beeinträchtigung des Vortheils zu seyn dünkte, den sich die Administration des genannten Theaters von diesem Werke versprechen zu dürfen glaubte, zeigte sich taub gegen alle Vorstellungen, die ihm Beaumarchais machte.

Durch eins von jenen modernen Ereignissen, die auch die geringste Handlung Beaumarchais zu begleiten pflegte, zeichnete sich schon die Hauptprobe der Oper durch einen bis dahin unerhörten Vorfall aus: diese Probe ward (ob mit oder ohne Zuthun Beaumarchais, ist unbekannt) wie eine wirkliche Vorstellung betrachtet, und dem Publikum für das gewöhnliche Eingegeld der Zutritt zu derselben gestattet. Der Zufluss war ungeheuer, die Einnahme eine der grössten, die je in der grossen Oper Statt gefunden hatte. Die vier ersten Acte erhielten Beyfall, im fünften ward bey der Scheiterhaufen-Scene und in dem Augenblicke, wo sich Tarare (Axur) ersticht, gepfiffen. Beaumarchais schien vernichtet: doch ein einziger Augenblick war hinlänglich, ihm die Gegenwart des Geistes wieder zu geben. Er lehnte sich weit aus seiner Loge hervor und redete das versammelte Publikum in den unterwürfigsten Ausdrücken an: er versicherte, dass, wenn die Administration es sich unterfangen habe, den Zutritt zu der Probe für Geld zu gestatten, sie sich diese Neuerung ganz gegen seinen Willen erlaubt habe, das Publikum habe übrigens Recht gehabt, dem fünften Act, der nichts tauge und den er selbst bereits umgearbeitet haben würde, wenn die Eile, mit der die Administration die Aufführung der Oper betrieben hätte, ihm Zeit dazu gelassen hätte, keinen Beyfall zu schenken; es solle jetzt eine

vornehmste Sorge seyn, den Schluss des Stückes auf der Stelle eines so erleuchteten Publikums würdiger zu machen u. s. w.

Trotz dieses Versprechens ward die Oper drey Tage darauf (am achten Juny 1787) ganz so gegeben, wie sie war probiert worden und zwar mit grossem Beyfalle. Doch erhielt sie nur ohngefähr zwanzig oder dreyssig Vorstellungen und ward dann bey Seite gelegt, bis sie im Jahre 1795 zum zweytenmale auf die Bühne gebracht wurde. In dieser Epoche waren bedeutende Veränderungen mit derselben vorgenommen worden. Unter andern sang das Volk, nachdem die Soldaten den Tarare gekrönt hatten, im Chore folgende republikanischen Worte, die übrigens fast gar keinen Sinn haben:

> Tout est changé. Quoiqu'on ordonne,
> Nous n'obéirons à personne.

Auch ward dem Ballete die Ceremonie der Scheidung Calpigi's (Eunuchen) und Spinettens (Metresse) einverleibt. Von dieser bemerkt ein gleichzeitiger Schriftsteller sehr witzig, sie habe sich wahrscheinlich auf den Grund einer incompatibilité d'humeur gestützt. Die Oper ward damals ein Melodrama genannt und erlebte nur wenige Vorstellungen.

Es lässt sich begreifen, dass die jetzige Administration der grossen Oper, welche kein genre, selbst das langweilige nicht, verschmäht, wenn es nur ihre Kasse bereichert, auf den Gedanken verfallen konnte, den Tarare wieder auf die Bühne zu bringen: Tarare ist ja ein Produkt, auf liberale Grundsätze gebaut, und mit liberalen Grundsätzen hält man es, weil sie immer noch ergiebiger sind, als diese oder jene anderen; es lässt sich ferner begreifen (wie? gehört nicht in diese Blätter), dass die erwähnte Administration nur ungern zu derjenigen Castration, welche jetzt mit der Oper vorgenommen worden ist, ihre Hände geboten haben dürfte. Aber es fand keine Alternative Statt: entweder musste man auf die Aufführung derselben Verzicht leisten, oder in die Aenderungen willigen, welche von der Lage der Dinge geheischt wurden.

Die französische Oper Tarare, so wie sie ursprünglich von Beaumarchais geschrieben worden, hat, wie nicht geleugnet werden kann, in ihrer grellen Bizarrerie einen so kühnen Verstandes-Schwung, dass dieser (da sich ja auch die entgegengesetzten Dinge berühren) fast an poetische Phantasie zu grenzen scheint. Die Idee, die weltliche und die Priestergewalt dergestalt in Conflict mit einander gerathen zu lassen, dass daraus jedermann offenbar werde, wie letztere über erstere stets triumphirt hat, der Hauptzweck des Stücks, nämlich die Versinnlichung der Idee, dass beyde genannte Gewalten, wenn sie sich der Tyranney ergeben, der Volksgewalt unterthan werden müssen, der doppelte Kunstgriff, einmal den Repräsentanten des Volks von den Göttern selbst begünstigen zu lassen, zur Vernichtung des unwürdigen Priesters, der sich des Ausspruchs eben dieser Götter, gerade gegen den tugendhaften Tarare bedienen will, und dann die Katastrophe des Tyrannen, an dessen Tode das Volk und sein Vertheidiger unschuldig bleiben, alle diese verschiedenen Elemente des Stücks erheben dasselbe zu einem Verstandesprodukte, welches um so ergötzlicher wird, als eben alle diese einzelnen Elemente mit grosser dramatischer Kunst zu einem einzigen Ganzen verarbeitet sind. Es leuchtet übrigens von selbst ein, dass ein Werk, in welchem rein bürgerliche Zwecke bloss auf dem Wege der Reflexion und nicht vielmehr durch hohe Leidenschaftlichkeit zum Ziele geleitet werden, alles eigentlich Lyrische, als seiner Natur widersprechend, von sich ausschliessen musste. Daher ist die Liebe und das häusliche Glück Tarare's und Astasiens, wodurch das italienische Stück einen gewissen höchst interessanten lyrisch-idyllischen Charakter erhält, in der französischen Oper nur als Nebensache behandelt; das Publikum erblickt selbst beyde Liebende niemals beysammen, ausser in der letzten Scene.

Welches sind aber die Veränderungen, welche jetzt mit dieser Oper vorgenommen sind? Man höre und staune! Die Rollen des Arthénée, seines Sohnes, Elamir's u. s. w., so wie alles, was von Tempel und Priestern im Stücke vorhanden war, endlich alle und jede Züge, die auf Religion und geistliche Gewalt hinzudeuten vermöchten, sind gestrichen, alle und jede Reflexionen, deren kekker, kräftiger, prosaischer Sinn ehemals das eigentliche Glück des Stücks gemacht hat, sind ausgemerzt und endlich Atar am Ende zu einem reuigen Sünder gemacht worden, der sich zu bessern verspricht, dabey aber immer noch den guten Willen heimlich nähren kann, bey günstigern Umständen von neuem und zwar ärger, als das erstemal zu beginnen. So hat sich das kühnste, keckste Produkt

Beaumarchais zu einer nichtssagenden, schwächlichen Parodie seiner selbst, so hat sich der Verfasser selbst zu einem entrüsteten Calpigi umschaffen lassen müssen! In der That scheint es die Aufgabe gewesen zu seyn, das Stück alles dramatischen und moralischen Interesses zu berauben, um daraus, so zu sagen, ein blosses Starket zu machen, an welchem sich die gerne losen Blumen der Tanzkunst emporzuschlagen vermöchten. Wirklich scheint das Stück in seiner jetzigen Gestalt nur des Ballets wegen da zu seyn: diese übertreffen alles, was die grosse Oper bisher in dieser Gattung geliefert hat. Und so hat Beaumarchais im voraus Recht gehabt, wenn er seinen Calpigi sagen lässt: „*En France où tout est bien, pourvu qu'on danse.*"

Was die ursprüngliche Musik zum *Tarare* anbetrifft, so konnte und durfte diese, wie leicht zu begreifen, nichts anders seyn, als eine in hohe, mittlere und tiefe Noten gesetzte Declamation: Verstandesreflexionen lassen sich nur perorriren, aber nicht singen. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist die Composition zu dieser Oper ein Meisterstück: die grellen Uebergänge, die steten chromatischen, oder vielmehr chromatisirenden Fortschreitungen, die steten Ein- und Abschnitte in den unendlich langen Recitativen stehen mit den satyrischen Pointen des Textes in der vollkommensten Harmonie. Ja, um den Effect der polemisch-dramatischen Sentenzen desselben desto greller hervorstechen zu lassen, hat sich der Componist sogar absichtliche Verstösse gegen den musikalischen Rhythmus erlaubt. Ich will davon von mehrern Beyspielen nur ein einziges anführen. Hr. Salieri lässt den Calpigi singen:

Je suis né natif de Fer-ra-re etc.

Ich glaube, behaupten zu dürfen, dass diese Stelle folgenden Takteinschnitt hätte erhalten müssen:

Je suis né natif de Fer-ra-re

Uebrigens berufe ich mich dabey weder auf französische Ohren, denen diese Romanze des Calpigi ein Nationalgesang geworden ist, noch auf deutsche oder italienische, welche, durch die italienische Composition des: *Nato io son nello stato romano*, verführt, meiner Meynung beytreten dürfen: nur ein wahrhaft gebildetes musikalisches Gehör, dem beyde Compositionen gleich fremd sind, dürfte ein unpartheyisches Urtheil fällen können.

Ich wiederhole, was ich schon gesagt: die Musik zum *Tarare* ist, wenn wir die Perorir-Gattung einmal gelten lassen, ein Meisterstück. Als diese Oper zum erstenmale auf der französischen Bühne gegeben wurde, da war jene Gattung das Eins und Alles, was die Franzosen im Reiche der Musik anerkannten. Die Zeiten haben sich seitdem geändert; wenn das alte musikalische Gebäude in Frankreich auch noch nicht völlig umgerissen ist, so hat es doch schon so bedeutende Erschütterungen erlitten, dass sich die Franzosen nicht selten in andere, freundlichere und bequemere Behausungen flüchten. Die Wahrheit gebietet mir, zu sagen, dass der Tarare des Hrn. Salieri niemals zu einer solchen werden dürfte. Diesmal hat der Hr. Componist sogar *alle* hiesigen Journalisten, auf deren Meynung *er* einen so grossen Werth zu setzen scheint, gegen sich. Auch wird, wie mich dünkt, die mindere oder grössere Anzahl Vorstellungen, die das Werk erleben dürfte, keinen Maasstab zu dessen Beurtheilung geben können: der wahre ächte Pariser will *sehen*; das Hören (ich meyne hier das musikalische) ist nur Nebensache bey ihm. Für das Sehen ist bey dieser Oper durch einen wahrhaft asiatischen Luxus und besonders durch Ballete gesorgt, die meiner Meynung nach selbst die Tänze in *Flore* und *Zephyr* übertreffen. Die Decoration des zweyten Actes gehört ebenfalls zu dem Vollendetsten, was die scenische Malerey der Franzosen in dieser Gattung aufzuweisen haben dürfte. Es ist ein gemalter, illuminirter Pallast, den man in der Ferne sieht, während sich die Vorderbühne, die einen Garten vorstellt, durch wirkliches Licht auf die mannigfaltigste Weise durch tausend transparente Lampen erhellt zeigt. Die Illumination der Vorderbühne verschwindet in dem Augenblicke, wo Atar den Tisch umstösst, während der ferne Pallast erleuchtet zu bleiben und durch die tiefe Nacht ein mattes Licht zu verbreiten scheint.

Was die eigentliche schauspielkünstlerische Aufführung anbetrifft, so thut es mir Leid, ein so nachtheiliges Urtheil darüber fällen zu müssen, dass meine Leser Mühe haben werden, mir dasselbe auf's Wort zu glauben. Nourrit spielt den Tarare. Wollen wir diesem Manne, da er ein

Franzose ist, und vor einem französischen Publikum singt, seine meckernde, schneidend-kreischende, hohe Altstimme auch zu gute halten, unmöglich wird diese fette Rundgestalt, die sich unaufhörlich von einem Fusse auf den andern nach vorne wälzt, weil sie sich auf beyden gleich sehr verlegen fühlt, einem Manne von Geist und Geschmack etwas anders, als die Caricatur seiner Rolle scheinen. Kein Dorf in Deutschland (das versichere ich auf meine Ehre) würde eine solche linkische Fleischmasse, in dem asiatischen Costume vollends zu einer wahren Vogelscheuche ungestaltet, als Tarare vor sich dulden. Derivis, als Atar, spielt eine schöne Figur; aber es ist doch noch gar und ganz nicht genug, um einen Tyrannen vorzustellen, unaufhörlich erst die rechte, dann die linke Hand und dann den Kopf und dann den Leib nach vorn zu werfen, unter den Augenliedern wegzusehen und ein grimmiges Gesicht zu machen; es gehören auch innere, gewaltige Intentionen zu einer solchen Darstellung; von diesem aber weiss Derivis nichts. Seine schöne, wenigstens sehr reine, obgleich auch gellende Bassstimme kann nichts gut machen, denn statt zu singen, belfert er nur. Das gehört aber zum Tone der grossen Oper. Mad. Albert, eine sehr schöne Frau, fast die einzige Sängerin der grossen Oper (man verstehe mich recht), ist nichts, weil die Rolle (Astasie) nichts ist. Die Gracourt und Lecomte (Spinette und Calpigi) sind die einzigen Spielenden, die dieser Schattenvorstellung einiges Licht mitzutheilen verstehen.

Zum Schlusse dieses Artikels erlaube man mir noch, einige ernste Worte an den Hrn. Salieri richten zu dürfen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass mancher geschätzte und auch schätzungswerthe Componist über die Wahl der Texte, welche Mozart zum Behufe seiner Compositionen getroffen, sehr mitleidig mag gelächelt und die Achsel gezuckt haben. Mozart hat eine *Zauberflöte*, einen *Don Juan* in Musik setzen können; würde er auch den französischen *Tarare* componirt haben? Diese Frage glaube ich aus der innigsten Ueberzeugung meines Herzens mit Nein beantworten zu dürfen. *Tarare* vermag dem Publicisten und dem Moralphilosophen, ja selbst einem entrüsteten Dogmatiker zu einem recht nützlichen Compendium zu dienen; aber ein Componist von Talent und Genie, oder der, der beydes und die Natur der Musik nicht muthwillig verkennt, kann unmöglich von dem Beaumarchais'schen Pasquinaden-Witze begeistert werden.

Hrn. Salieri's Composition der Oper *Tarare* ist, meiner Meynung zu Folge, eine Verirrung, die um so schwerer zu erklären ist, als dieser berühmte Componist durch spätere Arbeiten zur Gnüge bewiesen hat, dass er nicht allein Noten, sondern auch Töne zu setzen weiss. Sollte man nicht mit Recht glauben, das Genie dieses Componisten hätte ihn vor einem solchen Missbrauche seiner Kunst bewahren müssen? Dieser Widerspruch vermöchte vielleicht durch diese oder jene Gründe erklärt zu werden; da diese aber ausser dem Gebiete der Kunst liegen, so verdienen sie hier nicht erörtert zu werden.

Aber Hr. Salieri hat ja selbst dadurch seine Composition dieser Oper zu verläugnen geschienen, dass er sie für Deutschland und Italien ganz von neuem in Musik gesetzt hat. Es ergiebt sich daraus, dünkt mich, unverweigerlich entweder erstens, dass die Deutschen und Italiener nicht im Stande sind, gute Musik zu schätzen, oder zweytens, dass die Franzosen schlechte, oder vielmehr solche Musik, die gar keine ist, zu überschätzen verstehen. Dass Italien und Deutschland der guten Musik unholde Länder seyen, möchte Hr. Salieri, der gerade in ihnen, besonders in Deutschland, seinen Ruf gegründet hat, wol schwerlich behaupten wollen; es bleibt also nur noch die Muthmassung übrig, dass, da Frankreich von jeher unter Musik etwas anderes verstanden hat, als die Deutschen und Italiener, der Componist des Tarare dieser Oper selbst sein Recht hat widerfahren lassen und sie für diese beyden Nationen als gänzlich unstatthaft erklären wollen.

Was das Verhältniss anbetrifft, welches zwischen den Compositionen des *Tarare* und *Axur* vorhanden ist, so gestehe ich offen, dass mir das einzige Duett aus letzter Oper: *Qui dove scherza l'aura*, mehr wahre Musik (keine Noten-Peroration) zu enthalten scheint, als die ganze Oper *Tarare*.

Auch der Text des *Axur*, obgleich von dem satyrisch-polemischen *Tarare* erzeugt, hat im Italienischen eine Umstaltung bekommen, die ihn der Reflexion entreisst und in das Gebiet der Romantik, wenn auch gleich nur in parodischer Gestalt, hinübergreift. Äusserst zweckmässig für eine musikalische und keine Perorir-Oper hat der italienische Bearbeiter das Stück mit dem Gemälde

des häuslichen Glückes und der Liebe Aspasiens und Tarare's begonnen. Dadurch erhalten beyde Personen gleich von vorn herein ein gewisses poetisches Interesse, selbst Axur scheint nur in seinem Neide gegen Tarare, da das Publikum diesen von Angesicht zu Angesicht gesehen und einen Vergleich zwischen Tarare's ruhigem, häuslichem Glücke und dem wilden Sinnenrausche des Tyrannen hat anstellen können, ein bey weitem weniger unsinniger Wütherich: man weiss wenigstens, warum dieser wie ein brüllender Löwe herumirrt und sucht, welchen er verschlinge. So wohl wird es einem aber im französischen Stücke nicht, das unmittelbar mit der Bosheit und Schadenfreude des Tyrannen beginnt.

Ausser der Symphonie, die der Componist auch im Axur beybehalten hat, finden sich im Tarare mehre Anklänge des ersten, so wie besonders die ganze Scene zwischen Atar, Tarare und Astasia am Scheiterhaufen vor, welche letztere wahrscheinlich jetzt zum erstenmale aus dem Axur in Tarare übertragen worden ist. Besonders sieht man es dem Duette des Atar und Calpigi, wenn sich ersterer zu Astasien begeben will, an, dass es dem Duette im Italienischen zwischen denselben Personen seinen Ursprung gegeben hat. So auch Calpigi's bereits oben erwähnte Arie: *Je suis né natif de Ferrara*, welche, bis auf einige im Italienischen ausgemerzte barocke Ausweichungen ganz das: *Nato io son nelle stato romano* ist und endlich der bekannte Opfergesang des Elamir, gleichfalls fast ganz derselbe, wie im Italienischen. So wie Letzter in der jetzigen Umarbeitung des Tarare angebracht sei, ergiebt sich daraus zugleich ein Beweis von der geistvollen Weise, mit welcher man mit den Veränderungen darin zu Werke gegangen: da alles Tempel- und Priesterwesen aus dem Stücke gestrichen ist, so hat man diesen Gesang der Spinette in den Mund gelegt!

Die Orchester-Ausführung dieser Oper lässt, was die mechanische Präcision anbetrifft, nichts zu wünschen übrig. Aber fragen möchte ich es vor ganz Europa, dass sich Hr. Persuis erlaubt, nicht allein mit beyden Händen den Takt zu schlagen, sondern ihn auch mit den Füssen zu treten, trotz den besten deutschen Dorfcantoren. Haben die Musiker der grossen Oper nur darum nicht mehr von *Stockschlägen* angeführt seyn wollen, um sich *Fusstritten* unterthan zu bezeigen?

Die Symphonie, die ich in Deutschland zufällig nur immer von Duodez-Orchestern ausführen gehört, hat mir besonders gros es Vergnügen gemacht. Ich bin kein Freund von Ouverturen, die den Geist des Stücks anzeigen sollen: dergleichen pflegt fast immer auf materielle Veranschaulichereyen hinauszulaufen. Aber die Symphonie zum *Tarare* scheint mir in dieser Gattung ein Meisterstück zu seyn, weil darin die idyllisch-romantische Liebe Astasiens und Tarare's, der freche Uebermuth Atar's (Axur's), die heuchlerische Tücke Arthénée's und Calpigi's (Biscroma) gutmüthige Narrentheidigung auf eine wahrhaft vollendete Weise zu einem poetischen Ganzen verschmolzen sind.

Ich kann diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne eine letzte Frage an Hrn. Salieri zu thun, an Hrn. Salieri, dessen Talent ich verehre und dessen Werke (*il Talismano*, *la Cifra*, *Axur* etc.) ich selbst einen Theil meiner früheren musikalischen Bildung zu verdanken habe. Wenn es diesem Componisten um Ruhm und nicht um ausserwesentliche Dinge zu thun war, warum liess er statt *Tarare* nicht vielmehr seinen *Axur* auf dem hiesigen grossen Operntheater zur Aufführung bringen? Dann hätten die Pariser Musik gehört, statt der notirten Declamationen, die ihnen jetzt im *Tarare* aufgetischt werden. Oder sollte vielleicht die Betrachtung, dass letzte Oper nur *parvenir*, Axur hingegen *gewogen* seyn will, zu der jetzt getroffenen Wahl Veranlassung gegeben haben? In diesem Falle hätte ja Hr. Salieri nur durch seinen Freund, Hrn. Persuis, der jetzt, ausser der grossen Oper, auch das italienische Theater dirigirt, seinen Axur auf letzterm zur Aufführung bringen lassen können. Freylich wären dann die *poets d'auteur* in diesem Falle bey weitem geringer ausgefallen!

Paris, am 19. Feb. 1819.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Wien. *Uebersicht des Monats Februar.*

Hoftheater. Ein neues Operettchen in einem Act: *Aladin*, oder: *Das Nothwendige*, mit Musik von Hrn. Kapellmeister Gyrowetz, wurde am siebenten zum erstenmale, und mit einstimmigem Beyfall aufgeführt. Die Fabel des Stückes, einem

Mährchen des Sarvazin nachgebildet, ist in der That allerliebst. Der arme Aladin hat dem Kaliphen Harun al Raschid das Leben gerettet, und der dankbare Monarch will ihm diese That unerkannt dadurch vergelten, dass er ihm den Besitz eines jeden Nothwendigen zusichert. Allein die Wünsche des Parvenu erstrecken sich endlich so weit, er hält so manches für seine ausschweifenden Begierden als unentbehrlich, dass selbst die Geduld seines Wohlthäters dadurch ermüdet wird, der ihn am Schlusse durch die Entdeckung des Geheimnisses zur Erkenntniss seiner Thorheit bringt und den Reingen aus der Hand der reisenden Asche belohnt. Die Musik, durchaus freundlich, angenehm, melodienreich und gefällig, trug wesentlich zum glücklichen Erfolg des Ganzen bey; die charakteristische Ouverture, zwey Duetten, die Arien Aladin's und Azeliens, so wie die Romanze des Kaliphen sprachen allgemein an; das wunderschöne Terzett von den drey Männern musste wiederholt werden, und der Meister wurde am Ende mit Enthusiasmus hervorgerufen. Herr Fuchs (Aladin), Dem. Wranitzky (Azelin), Herr Siebert (Harun) und Hr. Meier (Giaffar) gaben ihre Rollen mit Fleiss und Umsicht, im Gesange leisteten die beyden ersteren wirklich ausgezeichnetes.

Theater an der Wien. Am sechsten: *Fortunatus Wunschhütlein*, Zauberspiel mit Gesängen und Tänzen von M. Stegmayer, Musik von Hrn. Kinsky, machte kein Glück; an Tieck's geistreiche Behandlung dieses ächt romantischen Stoffes durfte man bey Anhörung dieses einfalosen Machwerks gar nicht denken. Ein Quodlibet *Sultan Wampum* (aber nicht der Kotzebue'sche) erblickte am zweiten das Licht der Welt und hatte ein etwas längeres Leben; einige mit Laune und nicht ohne Witz ziemlich komisch zusammengestellte Situationen, nebst humoristischen Gesängen, amusirten nicht übel. Am 23sten: *Der Unglücksvogel*, Singspiel in drey Acten mit Musik von Herrn Roser, konnte trotz den Bemühungen des Herrn Hasenhut, der diesmal wieder ganz in seinem Element war, keine Theilnahme erregen, weil das Ganze für unsere schalnetige Zeiten gar zu einfach ist. Auch *das lustige Beylager* ging in dem entwichenen Carneval ein paarmal über die Bühne, und erfreute durch eine lebhafte, in einander greifende Darstellung die Freunde des Jocus. Mad. Borgondio liess sich wieder mehreremale mit einzelnen Arien, Duetten und Scenen hören; der Antheil, dessen sich diese Sängerin sonst rühmen konnte, scheint nun gewaltig im Abnehmen zu seyn, und sie wird wohl daran thun, ihren Tummelplatz irgend anders wo aufzuschlagen.

Theater in der Leopoldstadt. Am 26sten: *Der verlohrene Sohn*, ein Melodram in vier Acten, wozu Hr. Kapellmeister Drechsler eine sehr brave Musik geschrieben hat, die von Seiten des Orchesters besser executirt zu werden verdiente. Die Ouverture und einige Chöre gefielen selbst bey einer mangelhaften Aufführung. Das Schauspiel mit Gesang: *Die Gefahren der Pausilippos Höhle*, und das Zaubermährchen: *Der Mulatte*, wurden angenommen befunden, und somit ad acta gelegt. —

Concerte. Am 10ten gab der königlich würtembergische Kammervirtuos, Hr. Kraft eine musikalische Privatunterhaltung, wobey er seine anerkannte Meisterschaft in einem neuen Violoncell-Concert aus A moll und einem gleichfalls selbst componirten Bolero neuerdings bewährte. Alle Gegenwärtige freuten sich recht herzlich, einen so werthen Gast, den Wien zum Künstler heranwachsen sah, wieder einmal in ihren Mauern bewundern und verehren zu können. — Am 14ten veranstaltete ein Hr. Schuberlechner, Hofkapellmeister I. M. der Königin Marie Louise, Infantin von Spanien, Herzogin von Lucca u. s. w. — wie er sich nannte — eine Academie zum Besten der armen Bürgerlade im grossen Landhaussaale. Von seiner Composition war eine gelungene Ouverture und mit Fertigkeit und Pelicatesse selbst gespielte Pianoforte-Variationen über zwey Thema's. Noch errang er Beyfall in einem Rondeau von Moscheles und führte in einer von Mad. Campi gesungenen Arie des Ritter Mosleccelo die obligate Viola-Stimme aus. Nach Verdienst wurde Hr. Jäll in einer Violin-Polonaise und Hr. Jäger in der beliebten Arie aus Rossini's *Otello* gewürdigt. — Am 24sten fand, veranstaltet von der Gesellschaft adeliger Frauen zur bessern Verpflegung der Findlinge, im Kärnthnerthortheater eine Abendunterhaltung folgenden Inhalts statt: 1 Ouverture aus *Cenerentola* von Rossini, zugeschnitten nach dem Muster dieses Autors, und ähnlich den früheren Brüdern, wie ein Tropfen Wasser dem Andern; 2 Tableau, 3 Declamation; 4 Arie mit Chor aus Spohr's *Faust*, gesungen von Hrn. Barth; 5. Pianoforte-Variationen von Moscheles, gespielt von dem 12jährigen

Fräulein von Belleville. Die junge Virtuosin erregte durch ihr ausgezeichnetes Talent allgemeines Erstaunen; 6. Declamation; 7. Arie von Morlacchi, gesungen von Mad. Campi; 8. Tableau; 9. Declamation; 10. der erste Satz eines Rode'schen Violinconcertes, vorgetragen von Hrn. Helmesberger, einem Jüngling, der durch seltene Anlagen zu ungemeinen Erwartungen berechtigt; 11. Duett aus *La distruzione di Gierusalemme* von Terziani, gesungen von Hrn. Barth und Götz: eine treffliche Composition für die Scene, weniger befriedigend im Concertsaal; 12. Declamation; 13. ein beliebtes Terzett von Hrn. Götz, gesungen von Mad. Grünbaum, Hrn. Barth und dem Tonsetzer; 14. Schlusstableau: *Der Triumph der Flora.* Sämmtliche Gemäldedarstellungen, erzeugt von Hrn. Hurschelt, fanden ungetheilten Beyfall; so wie die Gedichte, gesprochen von Mad. Grunthal und Korn, Hrn. Heurteur und Krüger eine angenehme Abwechslung gewährten. — Am 28-ten war im k. k. grossen Redoutensaale um die Mittagsstunde das erste Gesellschaftsconcert der Musikfreunde der österreichischen Kaiserstadt, in welchem gegeben wurde: 1. *Huldigung*, eine Cantate von L. H. K. Hölty, in Musik gesetzt von Hrn. Johann Schenk: eine an sich recht wackere Composition, nur nicht entsprechend der zarten, gemüthlichen Dichtung, da hätte man z. B. nach der lang und breit durchgeführten, mit Kanonenschlägen entsetzen gespickten Ouverture weit eher ein Schlachtgemälde erwartet, als eine Apostrophe an das schöne Geschlecht in solchen schneidenden Stanzen: „Euch, ihr Schönen, will ich fröhnen" — „Mit Gesangesweisen eure Tugend preisen" — „Wer den Strom treuer Küsse nicht gekostet hat" — u. s. f. Bey solchen dem Inhalte contrastirenden Arbeiten erinnert man sich immer des Titels einer alten Oper: *Prima la musica, e poi le parole.* — 2. Ein Satz aus Kreutzer's 19tem Violinconcert, von einem Dilettanten, Hrn. Fradl, mit Gewandtheit, Kraft, Sicherheit, Tonfülle und geläutertem Geschmacke vorgetragen; 3. Terzett aus der Oper: *gli Orazi e Curiazi* componirt von Hrn. Capellmeister Weigl; 4. Marsch mit ganzem Orchester von Hrn. Moscheles; 5. Abendlied zu Gott: der herrliche vierstimmige Gesang von Jos. Haydn wurde unverbesserlich ausgeführt; die begleitenden Blasinstrumente, arrangirt von Herrn Kirchlehner, machten als Stützpunkte für die Singstimmen eine sehr gute Wirkung; 6. Marsch mit ganzem Orchester von Herrn Moscheles. — Diese zwey Märsche, mit reichem, üppigem Instrumentenspiel ausgestattet, sind, der Form und Ausführung nach, den modernen grossen Menuetten und Trio's ähnlich, nur, wie sich das von selbst versteht, mit veränderter Taktart, und in gemässigterem Zeitmaasse. Diese neue Gattung vollstimmiger Tonstücke dürfte daher vielleicht als Intermezzo bey Academien und Surrogat der sonst üblichen Symphonien Andante's Eingang und Nachahmer finden. — Am nehmlichen Tage gab auch Herr Jäll, Orchester-Mitglied des Theaters an der Wien, im Hotel zum römischen Kaiser Nachmittags um 5 Uhr ein Concert, welches aus folgenden Stücken bestand: 1. Eine neue Ouverture von Freyherrn von Launay, einem Kunstfreunde, der sich mit dieser gediegenen Arbeit einen ehrenvollen Platz unter den Ton-Meistern errungen hat; denn sein Werk ist nicht nur gründlich und regelrecht, sondern auch durch Originalität, fassliche Zusammenstellung der Ideen, wohlgeordneten und durchgeführten Plan, zweckmässige Anwendung sämmtlicher Instrumente höchst interessant und anziehend; 2. Adagio und Polonoise für die Violine, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, der sich mit lobenswerthem Eifer zum wahren Künstler auszubilden bestrebt, und dessen erfreuliche Fortschritte bey jeder Gelegenheit mit aufmunterndem Beyfall belohnt werden; 3. Schäfers Klagelied, von Göthe, in Musik gesetzt von Hrn. Franz Schubert: die gefühlvolle, rührende Composition dieses jungen talentvollen Mannes wurde von Hrn. Jäger in diesem Geiste ausgeführt; 4. Declamation; 5. Variationen von Krommer für die Hoboe, beyfällig vorgetragen von Hrn. Krähmer; 6. Duett von Paer, gesungen von Dem. Vio und Mad. Vogel; 7. Declamation; 8. Bravour-Variationen für Pianoforte und Violine mit voller Orchester-Begleitung von Freyherrn von Launay, gespielt von Fräulein Bieler und Hrn. Jäll. Auch diese Composition wurde nach Verdienst gewürdigt, so wie die Ausführung der concertanten Stimmen in jeder Hinsicht befriedigte; weniger die accompagnirende Armee, die mehre subordinationswidrige Fehler beging und den Respect gegen den Heerführer vergass. Der Saal war sehr gefüllt, aber die Ordnung der Stücke wurde aus nicht bekannt gewordenen Gründen verändert. —

Mescellen. Seit geraumer Zeit haben sich



hier noch zwey kleinere Musikvereine gebildet, in welchen gleichfalls gehaltvolle Werke aufgeführt werden und recht allgemein bekannte Dilettanten Vereniche im Gebiete der Kunst machen. — Der Domkapellmeister Joseph Preindl hat zur Belohnung seiner ausgebreiteten Verdienste um die Kirchenmusik, die grosse goldene Civilehrenmedaille erhalten. — Nächstens erwartet man im Hoftheater eine neue Oper von Hrn Kapellmeister Weigl: *Margaretha von Anjou*, ursprünglich für Italien geschrieben.

Moskau, im Februar. Von dem Zustande der Musik und von der Liebe zu dieser Kunst in Moskau und in Russland überhaupt scheint man im Auslande eine zu hohe Meynung zu haben. Es gehört hier allerdings zum guten Ton, die berühmtesten fremden Künstler zu hören, welche hieher kommen, um sich eine volle Börse zu holen, und in den Kreis der adelichen Erziehung, besonders der Töchter, gehört ein Klaviermeister und auch allenfalls ein Singmeister; wahrer Sinn für Musik und höhere Kunstbildung ist jedoch hier nur selten. Einheimische Künstler sind wenig geachtet, die eingebornen Russischen am wenigsten. Ein Maler, ein Architekt kann nach einigen Jahren Officiersrang erhalten, ein Tonkünstler nie. Musikalische Cirkel bey dem Adel sind nur selten. Der hohe Adel setzt vielmehr etwas darein, eine Verachtung der sogenannten Musikomanie zu zeigen. Eine stehende Concertanstalt, um periodisch die bedeutendsten neuen Musikwerke aufzuführen, ist hier nicht: selbst den vorzüglichsten der hiesigen Künstler gelingt ihm nur mit vieler Mühe und durch viele Empfehlungen, ein Concert zu Stande zu bringen und einen mässigen Erfolg dabey zu finden. Auch gelingt ihnen dies nur, so lang sie hier noch neu sind. Klavierspieler giebt es zwar hier genug, unter welchen die besten auch durch Unterricht einen reichlichen Erwerb finden; die Instrumental-Musik aber, besonders die Blasinstrumente können sich nur weniger ausgezeichneter Künstler rühmen. Die sogenannten adelichen Kapellen verdienen diesen Namen nicht. Auch ist zu höherer musikalischer Bildung wenig Gelegenheit und Veranlassung. Einen festen herrschenden Geschmack findet man daher hier nicht. Ein Theil liebt und übt französische, ein anderer italienische, ein anderer deutsche Musik. Beethoven'sche Musik ist hier wenig geliebt. Unter den Violinisten sind Schmiedecke und Siemenow die vorzüglichsten; für Blas-Instrumente wusste ich keinen ausgezeichneten Künstler zu nennen, als den sehr braven Waldhornisten Kohaut, welcher als Kapellmeister eines reichen Grundbesitzers angestellt ist. An gutem Gesange ist noch grösserer Mangel. Zwar giebt es der Dilettantinnen darin genug, doch kann unter denselben nur Mad. Kaiser als eine wirkliche Künstlerin genannt werden. Jetzt erwartet man hier Mad. Sess von Petersburg, wo sie ausserordentlichen Beyfall gefunden haben soll. Hässler, der bekannte Clavecinist und Componist, nun einige und siebzig Jahre alt, ist noch frischen und lebendigen Geistes, doch leider noch genöthigt, durch Unterricht seinen Unterhalt zu suchen. Einer seiner Schüler, Jenischthal, welcher mit der Gründlichkeit seines Lehrers eine bewundernswerthe Fertigkeit und einen modernen, geschmackvollen Vortrag verbindet, auch in der freyen Phantasie viel Genialität zeigt, macht seinem Lehrer hohe Ehre.

Am 14ten Jenner wurde uns wieder einmal der schöne Genuss zu Theil, Haydns *Schöpfung* zu hören, welche hier seit neun Jahren, wo Hässler sie aufführte, nicht gehört worden ist. Einige Monate vorher war der sehr brave und beliebte Klavierspieler, Kerzelli (Kerzel) gestorben. Zum Besten seiner hinterlassenen Familie beschlossen einige der besten hiesigen Künstler Haydns *Schöpfung* zu geben, und der Vorschlag fand bey Künstlern und Liebhabern allgemeinen Beyfall und willige Theilnahme; mehre Adeliche gaben mit grösster Bereitwilligkeit ihre Kapellen und Sänger dazu: selbst der schöne Saal (im Hause des Tanzmeisters Hrn. Jogel) wurde dazu unentgeldlich dargeboten. Das Orchester konnte zwar nicht so zahlreich und die Besetzung aus Mangel an guten Künstlern nicht so vollkommen seyn, als dies Meisterwerk es fordern mag; doch war sie für diesen Saal stark genug und man muss den theilnehmenden Musikern die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass sie mit rühmlichem Eifer alles leisteten, was man mit Billigkeit erwarten konnte. Vorzüglichen Dank verdienten hierbey Hr. Scholz (ein sehr braver Musiker und Klavierspieler), als Director des Ganzen und Hr. Felsmann, welcher zu dieser Aufführung sehr thätig mitgewirkt hatte und die Basspartie sang. Die Solos sangen die Mad. Kaiser, mit ihrer

schönen vollen Stimme, wiewol etwas furchtsam, und Hr. Kl— eine treffliche Tenorstimme, mit sehr angenehmen (unverschnörkelten) Vortrage.

Kurze Anzeigen.

XII leichte Orgelpräludien, mit und ohne Pedal zu spielen, von C. H. Rink, Grossherzogl. Darmstädt. Hoforganisten und Kammermusikus. Op. 52. Mainz, bey Schott. (Pr. 48 Xr.)

XII kurze und leichte Choral-Vorspiele für die Orgel, von Ebendemselben Op. 53. Mainz, bey Schott. (Pr. 48 Xr.)

Wir haben seit langer Zeit nicht Compositionen im ernsten Style mit solcher Zufriedenheit durchgegangen, als diese zwey Sammlungen Vorspiele für die Orgel, in welchen der Componist, dessen Talent für diese Gattung kirchlicher Musik anerkannt und bewährt ist, den Freunden solcher Werke ein ausgezeichnetes Geschenk macht. Eine gediegene und gründliche Kenntniss des Satzes, die, mit Originalität und edler Melodie verbunden, nicht in eine, den Compositionen dieser Art nur zu oft eigene, langweilige Steifheit ausartet, die in der Leitung der Stimmen mit Gewandtheit und voller Kenntniss der beabsichtigten Wirkung verfährt und in der Form das richtige Verhältniss, welches durch das zu Viel und zu Wenig begränzt wird, zu wahren weiss — dieses sind die seltenen und grossen Vorzüge, welche Hr. Rink in diesen Tonstücken an den Tag legt. Namentlich können wir in dem ersten der beyden angezeigten Hefte, No. 1, welches sich durch treffliche Stimmenführung auszeichnet, No. 2, in dem ein ächtpoetischer Geist, gleich dem, der in den Klängen von Mozarts Requiem uns anweht, lebt, No. 5 mit kräftiger Haltung in den künstlichsten Verwicklungen durchgeführt, und No. 4, voll Zartheit und kunstreicher Durchführung, empfehlen. Uebrigens sind *alle* in diesen zwey Heften gegebene Tonstücke von grossem Verdienste, und wir halten uns berechtigt, den Wunsch an den Tag zu legen: Hr. Rink möge fortfahren, uns mit solchen Compositionen zu erfreuen. Stich und Aeusseres sind correct und schön.

Sonate pour le Pianoforte, avec accomp. de Clarinette obligée, comp. par Franç. Danzi. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr. 50 Cs.)

Wer auf dem Pianoforte weder überkünstlich wühlen, noch pfeilgeschwind hin- und herfahren, sondern sich ohngefähr in der Weise unterhalten und erfreuen will, wie durch diejenigen Sonaten Mozarts mit obligater Violin, welche zwischen den sehr wenigen grossen und vielen kleinen, mitten innen stehen: dem wird diese Composition sehr willkommen seyn. Sie ist jenen angeführten Sonaten auch in Hinsicht auf Erfindung, Ausarbeitung, Anordnung und Geschmack, und zwar was Melodie und auch Harmonie anlangt, ähnlich; ohne jedoch darum eigentliche Nachahmung, mit Aufopferung der Eigenthümlichkeit des Verf-s, zu seyn. Die Klarinette ist aber, wie billig, im Melodischen noch mehr hervorgehoben, als dort die Violin, und wird, gehörig vorgetragen, sicher einen sehr vortheilhaften Eindruck machen. — Die Sonate bestehet aus einem lebhaften, doch gar nicht tumultuarischen *Allegro* in B dur, das besonders vom Eintritt des zweyten Theils bis zur Rückkehr des Anfangs brav ausgearbeitet ist, aus einem schönen, vornämlich durch Ausdruck und Harmonieführung wahrhaft ausgezeichneten *Andante sostenuto* in Es dur, und aus einem *Allegretto* in B dur, wo über ein gefälliges, ariettenmässiges Thema, theils eigentlich variirend, theils freyer hin, mancherley Angenehmes gesagt, und dann mit einem lebhaftern und etwas breiter auslaufenden Schluss geendigt wird. — Das Aeussere des Werks ist schön. Der Klarinettist muss vorzüglich auf schönen Ton und gesangmässigen Vortrag eingerichtet seyn.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten März. **Nº. 13.** 1819.

RECENSION.

Grand Concerto pour Pianoforte avec Orchestre, comp. — — par C. Mühlenfeldt. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 13 Fr. 50 C.s.)

Das Klavierspiel ist in den letzten Decennien, was Fertigkeit in allen ersinnlichen Passagen, Sicherheit in den künstlichsten Figuren, in Sprüngen, in vollgriffigen Fortführungen u. dgl., was Behendigkeit, Leichtigkeit, rasche Lebendigkeit und kühne Heftigkeit des Vortrags, auch Präcision und Deutlichkeit in diesem allen — mit einem Worte: in dem, was man jetzt grosses Bravourspiel zu nennen pflegt — darin ist es so erstaunenswürdig in die Höhe gegangen, dass man gar nicht mehr angeben kann, was solchen Bravourspielern nicht alles zugemuthet werden dürfte, und was alles sie sich selbst wünschen, um sich damit zu reizen und darin auszulassen. Gar Manches, was in dieser Art jetzt dem Publikum geboten, und auch wirklich — z. B. allein in Wien vielleicht von hundert Klavierspielern mit Lust und vollkommen befriedigend bezwungen wird, hätte man noch vor funfzig Jahren für ganz unmöglich herauszubringen, oder doch, wäre es von Einem wirklich geleistet worden, diesen für ein Wunder eines Virtuosen erklärt, und vor hundert Jahren wäre er in Gefahr gewesen, verbrannt zu werden. Was wir dagegen bey solchem Bravourspiel eingebüsst haben, was wenigstens eine grösste Seltenheit geworden, und jetzt eher bey einzelnen vorzüglichen Liebhabern, als bey Klaviervirtuosen gefunden wird: das wissen wir auch, und Niemand weiss es besser, als wer noch C. Ph. Em. Bach und seine besten Schüler gehört hat; oder auch Mozart, nicht wenn er Concert, sondern wenn er allein spielte, besonders frey phantasirte. Ob wir dabey im Ganzen, und was den Geist und das Wesen der Kunst, so wie den wahren und eigentlichen Kunstgenuss anlangt, gewonnen oder verloren haben, ob wir, glauben wir das Letzte und will's uns wurmen, zu unserm Trost vielleicht die musikalischen Bravouren der letzten Jahrzehende, wie die politischen, vornämlich als mächtige Auf- und Anregungsmittel zu etwas noch unentdeckten Neuem und Höherm, ob wir sie als Vorbereitungen, Vorübungen, gewissermassen auch als Stoff dazu, und uns selbst nur als in einer unruhigen Durchgangsperiode anzusehen haben: das mögen die Gelehrten ausmachen. Es wird ihnen nur aber, die Sache praktisch genommen, nicht viel helfen: denn es hängt mit so Vielem im Geiste und Sinne der Zeit überhaupt zusammen, ist so sicher und offenbar eine Art der Aeusserung desselben, als dass alles Aufhalten- oder gar Zurückführen-Wollen nicht vergebens seyn sollte. Wir müssen weiter vorwärts, müssen hindurch, mit sauren oder lachenden Gesichtern; müssen zu einem neuen, jetzt noch unbekannten Ziele, oder — zum Ende. So viel aber ist richtig und unverkennbar: bey jenen ältern Klavierspielern und Klaviercomponisten galt es vor allem: Denken und Empfinden innerhalb wohlgemessener Gränzen des Rechten; bey diesen neuern, vor allem: Phantasie und sinnliche Reichheit im unbegränzten Gebiete des Möglichzumachenden. —

Diese allgemeinen Betrachtungen, die sich leicht viel weiter fortführen und mannigfach anwenden liessen, sind hier nicht herbeygezogen, noch am unrechten Orte: das oben genannte Werk ist, wie wenige, ein Bravourconcert in dem Sinne, den wir so eben näher bezeichnet haben. Und damit ist es auch selbst bezeichnet; was nämlich die Gattung anlangt. Was sonst uns darüber zu sagen scheint, wird aus folgenden einzelnen Anmerkungen hervorgehen.

Das Concert bestehet aus den gewöhnlichen drey Hauptsätzen. (F dur, B dur, F dur.) Auf die beyden Allegros ist bey weitem am meisten zu rechnen, und dafür bey weitem am meisten gethan. Das Andante hat manche, zwar gefällige, doch ziemlich gewöhnliche Melodien, denen nur durch Vertheilung an die verschiedenen Instrumente, durch notenreiches Figuriren des Pianoforte und andere dergleichen mechanische Hülfsmittel, einiges nähere Interesse gegeben worden ist. Beyde Allegros sind überaus lebhaft, nicht selten bis zu vieler Heftigkeit; sie sind ferner überaus lang, doch mehr dem Raume, als der Zeit nach, da sie sehr rasch genommen werden müssen; (blos in der Pianofortestimme reicht das erste Allegro bis Seite 25, das letzte von S. 28 bis 43:) beyde sind dabey für den Solospieler überaus schwer, aber eben so geschrieben, wie jene Bravourspieler es wollen, und die vielen Freunde solchen Spiels im jetzigen grössern Publikum gleichfalls — wodurch unverkennbar Hr. M. zeigt, er kenne die Einen, wie die Andern, und sey auch selbst des Instruments in dieser Hinsicht vollkommen mächtig. Die Schwierigkeiten sind übrigens — darf man sich des possierlichen, aber treffenden Ausdrucks bedienen — weit mehr *krabblichter*, als *knauplichter* Art, mithin mehr in der Weise von Steibelt oder Wilms in ihren Concerten, nur *viel* weiter getrieben, als in der, Beethoven's oder auch Cramer's. Das wird nicht weniger jener Bravourspieler, und den Vielnamen noch mehr, ganz recht und sehr willkommen seyn. Ein, in irgend einer Hinsicht übertriebenes Modulieren, das sonst sich gern mit solcher Heftigkeit verbindet, kann man Hrn. M. nicht vorwerfen, und Schwierigkeiten für das Orchester auch nicht. Dieses ist vielmehr fast überall Verhältniss geschont und niedergehalten, auch jede seiner Partien so bequem auszuführen, dass das Ganze *überall* gegeben werden kann, wo man — den Solospieler dazu hat. Das werden Hrn. M. besonders reisende Virtuosen verdanken, da nun alles Interesse für sie aufbewahret bleibt und sie mit den Begleitern, auch wenn sie nichts weniger, als vorzüglich sind, gewiss keine Noth haben. Auch ist die Besetzung für jetzige Art nicht allenstark, und doch, wegen guter Wahl und zweckmässiger Benutzung, vollkommen genügend. ausser dem Quartett, wobey das Violoncell meist selbstständig behandelt ist, eine Flöte, zwey Klarinetten, zwey Fagotte, zwey Hörner, Trompeten und Pauken. Nach alle dem ist es ein gutes *Reise*-Concert — wie man ja wol sagen kann, zugleich mit den sogenannten Reise-Arien der Virtuosinnen. —

Und hiermit glauben wir dies Concert als Virtuosenwerk, was es vor allem ist und seyn soll, hinlänglich beschrieben zu haben. Sollten wir es aber auch als Kunstwerk, im eigentlichen Sinne des Worts, betrachten und beurtheilen: so würden wir gestehen müssen, dass die Erfindung wahrhaft ursprünglicher Gedanken, (nicht blos Figurenwendungen,) und zu *sich*, nicht erst durch Auf- und Zusammenstellung bedeutender und anziehender Melodien, zu wenig ein hervorstechender Vorzug des Hrn. M. sey, als, stetige, wohlgeordnete, feste und gründliche Ausarbeitung. Wir würden ferner mehre Stellen anführen, wo Hr. M. beweiset, dass es auch dem sehr geübten Musiker, wenn er, ohne eigentliches, thematisches Ausarbeiten, zu *solcher* Breite, besonders auch in so langathmigen Figuren und Passagen schreibt, sehr schwer zu fallen scheine, in gehöriger *Symmetrie* der einzelnen, kleinern Theile gegen einander zu verbleiben — und was wir noch weiter zur Sprache bringen würden. Aber die Sachen stehen in der *jetzigen* musikalischen Welt so, dass, wer darauf ausgehet, höchstgeschickte Bravourvirtuosen auf dem Pianoforte zu bewundern, aus allen solchen Dingen nichts macht, und den, der in solchem Fall etwas daraus macht, einen Pedanten nennet und belächelt. Und da das nun die meisten solcher Virtuosen, unter Liebhabern oder Musikern von Profession, nicht viel anders machen, andere Leute aber von solchen Bemerkungen weder Nutzen, noch Vergnügen haben können: so unterlassen wir, sie herzusetzen, und empfehlen nur, wie schon geschehen und hier nochmals geschieht, dies Concert als Werk von und für Virtuosen: in welcher Hinsicht es solche Empfehlung allerdings verdient. —

Das Werk ist schön und correct gestochen, und alles Aeussere desselben sehr zu rühmen. Da es nun überdiess, mit allen Stimmen, fast so stark ist, wie sonst die Partitur eines Oratoriums: so ist der Preis gewiss sehr billig angesetzt, welche Billigkeit überhaupt Hrn. S. zum Ruhme nachgesagt werden muss.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate Februar 1819.

Sonntags, am 21sten Februar hat der letzte Vortrag der Reicha'schen Harmonie-Musik Statt gefunden. Wenn etwas mit der Bewunderung, welche sowol das vollendete Spiel der fünf Blase-Künstler, als die vortreffliche Composition der so oft von mir erwähnten Quintette erregt hat, verglichen werden kann; so ist es einzig der Schmerz, den alle wahren Musikfreunde darüber empfinden, dass diese Concerte nicht fortgesetzt werden können. Man versichert mich, die Zahl der sämmtlichen Abonnenten habe nicht dreyssig betragen! Dieser Umstand vermag, deutlicher wie jeder anderer, die Gleichgültigkeit auszusagen, welche Paris, dieses unmusikalische Babel, für die Tonkunst empfindet, so oft diese, ohne von ausserwesentlicher Nachverteidigung, oder von Trompetenbläserey des Ausrufes umgeben zu seyn, sich einzig auf sich selbst stützen will. Ich glaube, dreist behaupten zu können, dass in der kleinsten Stadt Deutschlands eine grössere Summe von wahren, eigentlichen Musik-Liebhabern vorhanden ist, als unter allen siebenhundert tausend gelehrten Pariseen zusammengenommen. Ich kann diesen Artikel nicht schliessen, ohne abermals anzumerken, dass das Andenken an die Harmonie-Musik des österreichischen General-Stabes sich noch immer bey den wahren Liebhabern in der grössten Lebendigkeit erhält.

Wie es hier mit der musikalischen Kritik bestellt ist, davon möge das einen Beweis geben, dass kein einziges von dem halben hundert der Pariser Journale bey Gelegenheit des *Tarare* den Umstand angeführt hat, dass die Oper *Axur* bereits vor zehen und mehreren Jahren von der italienischen Truppe auf dem Theater Odeon aufgeführt worden ist, dass folglich auch kein einziges dieser Journale eine Zusammenstellung beyder Opern geliefert hat. So muss es mir also verziehen werden, wenn ich in meinem in No. 22 dieser Zeitung abgedruckten Aufsatze über letzterwähnte Oper, Hrn. Salieri gefragt habe: warum er nicht statt des *Tarare*, den *Axur* zur Aufführung bringen liess? Ueber *Tarare* möge hier, als letztes Wort, folgendes in dem heutigen Journale Annales politiques et litteraires vom 22sten Februar abgedruckte Urtheil stehen. *Le pauvre Tarare, écourté, mutilé, rasé, se traîne à peine, tout pâle encore de l'opération, qu'il a subie. Cependant comme il est toujours vêtu de superbes habits, et suivi d'un brillant cortège, on va le voir quelquefois par curiosité. L'orgueilleux s'attribue cet empressement et ces hommages. C'est l'âne de la fable, fier des respects, prodigués aux reliques, dont on l'a chargé* („Der arme verkürzte, verstümmelte und geschorne Tarare schleppt sich kaum noch, bleich und blass von der Operation, die mit ihm vorgenommen worden ist. Da er jedoch kostbare Kleider trägt und ein glänzendes Gefolge hat, so stattet man ihm dann und wann aus Neugierde einen Besuch ab. Der Hochfährtige schreibt sich selbst diesen Eifer und diese Huldigung zu, gleich dem Esel, der stolz auf die Ehrfurchtsbezeigungen ist, welche den Reliquien gezollt werden, mit welchen man ihn beladen hat).“

Der Guitarrist, Hr. Carl von Gärtner, aus Cassel gebürtig, der, nach seiner eigenen Aussage, in Venedig erzogen worden und auch dort seine musikalische Bildung erhalten, hat am siebenten Februar im Saale des Menus-Plaisirs du Roi ein angekündigtes Concert gegeben. Da sich in diesem Gebäude zugleich die königliche Musikschule befindet, so betrachten die Zöglinge des Conservatoriums, die hier auf ihrem eigenen Grund und Boden zu seyn glauben, jedes in demselben gegebene Concert als eine Mine, deren Ausbeute ihnen allein zugehört. Daher wird das Orchester bey dergleichen Concerten gewöhnlich bloss aus diesen Zöglingen gebildet. Ein deutsches Publicum, nach Paris versetzt, würde dabey nichts verlieren, denn diese französischen Musik-Zöglinge könnten viele deutsche Musikmeister in die Lehre nehmen. Nicht so die Pariser Liebhaber, diesen, an den Vortrag des italienischen Orchesters gewöhnt, geht dabey vieles an ihrem gewohnten Vergnügen ab. Hr. Carl von Gärtner, ein noch sehr junger Mann, scheint mir unter allen Guitarre-Künstlern, die ich habe öffentlich spielen hören, der erste, der vollendetste zu seyn: um sich von den Schwierigkeiten, die er auf seinem Instrumente besiegt, einen richtigen Begriff zu machen, muss man ein gehört, oder vielmehr auf dem Papiere gesehen haben. Nichts destoweniger hat das Spiel desselben, besonders sein von dem ganzen Orchester begleitetes, übrigens sehr brav gesetztes Guitarre-sches Concert unbefriedigt gelassen: die Summe des physischen Tons einer Guitarre ist so gering,

als dass er einen grossen Saal auszufüllen vermöchte. Nach diesem Concerte hat Hr. v. G. Variationen geblasen — mit seinem eignen Munde, ein Unternehmen, welches ihm, trotz der Vollendung, welche er dabey gezeigt, nichts als ein schales Bonmot eingebracht hat; er habe sich selbst ausgepfiffen, meynte ein Witzling. Mich hat dabey nur das Einzige gewundert, dass der Künstler von Anfang bis zu Ende im Verhältnisse zu der begleitenden Guitarre zu tief gepfiffen hat. Eine Vergleichung zwischen Hrn. v. G. und dem hiesigen Caculli anzustellen, ist mir nicht wol möglich, da ich letztern nie öffentlich und nie so grosse Schwierigkeiten vortragen gehört habe. Ich glaube aber, Hr. v. G. dürfte auf keine Weise dabey verlieren. Unter den Zöglingen des Conservatoriums, die zu unterstützen haben, nenne ich zuerst Dem. Kosflec. Dieses junge Frauenzimmer hat im vorigen Jahre Befehl zum Debut auf dem grossen Operntheater erhalten. Das kann niemanden wundern, der da weiss, dass bey dem Urtheile über die weiblichen Zöglinge des Conservatoriums meistens ausserwesentliche Dinge mit in's Spiel kommen. Dem. K. hat aber nicht gefallen, und das kann ebenfalls niemand auffallend finden, dem da bekannt ist, dass das Publikum und die königlichen Herren Kammerherren oft verschiedener Meynung sind. Wenn das, was man im Gesange Schule zu nennen pflegt, mit einer äussern Angewöhnung abgemacht wäre; so hätten alle in dem hiesigen Conservatorium gebildete Sängerinnen Schule, denn sie ziehen alle den Mund, wie in eine Schnure zusammen. Von ihnen, besonders aber von Dem. K. kann es daher mit Recht heissen: hier hilft kein Mundspitzen, es muss — gesungen seyn. *Singen* aber kann Dem. K. nicht, wol aber *perorriren*: denn hat sie bereits eine grosse Meisterschaft erlangt. Wenn sie dieses Talent blos im Glück scher Musik ausübte, deren eminenter Verstand auch durch entmirende Laute will versinnlicht werden; so hätte dagegen niemand etwas einzuwenden. Aber Piccini und Sacchini, die, sonderbar genug, vor lauter Leidenschaftlichkeit nicht zur Reflexion kommen können, wollen gesungen seyn. Zum Schlusse dieses Artikels will ich meinen Lesern von einer musikalischen Erscheinung Nachricht ertheilen, die, meiner Meynung nach, zu den merkwürdigsten der neuern Zeit gehört. Es ist dies ein junger in dem Conservatorium gebildeter Violoncellist, keine Treibhauspflanze von zehen oder zwölf Jahren, sondern ein bereits erwachsener, dem Scheine nach zwanzigjähriger Jüngling. Ich bedaure, seinen Namen vergessen zu haben und in dem Augenblicke, wo ich dieses schreibe, ausser Stande zu seyn, ihn zu erfahren. Dieser junge Mann zeigt auf seinem Instrumente eine so wunderbare Vollendung, ein so gemüthvolles, von der französischen plastischen Manier gänzlich abweichendes Spiel, dass ich mich sehr irren müsste, wenn die Carriere desselben nicht einstens zu den glänzendsten gehören dürfte, die in der musikalischen Welt gemacht worden sind. In der Witzeley und jener Süsslichkeit, die vor lauter Saft nicht zur Kraft kommen kann, steht dieser junge Künstler freylich dem jüngern Bohrer dermalen noch nach: diese beyden Eigenschaften gehören jedoch, wie ich glaube, nicht gerade zu den unerlässlichsten eines Musikkünstlers. Aber im eigentlich Wahren der Kunst möchte er mit dem genannten Meister bereits jetzt schon einen Vergleich aushalten können, der nicht durchaus zu dessen Nachtheile ausfallen dürfte. Ich werde mir ein Vergnügen daraus machen, in meinem nächsten Berichte den Namen des jungen Künstlers zu melden.

Nun haben auch die Proben zu Spontini's *Olympie* begonnen. So scheint es, als wolle die grosse Oper weder seine Sänger, noch sein Publikum zu Athem kommen lassen. Was den Text zur Olympie anbetrifft, nämlich das Voltaire'sche Trauerspiel, so habe ich schon mehre Male in diesen Blättern die Meynung geäussert, dass er mir der glücklichste zu seyn scheint, der irgend für eine tragische Oper zu finden seyn möchte. Das Stück endet besonders auf eine so menschlich-tragische Weise, dass kein Herz dabey ungerührt bleiben kann. Olympie, Tochter Alexanders und Statyra's, erfährt, dass sie, ohne es zu wissen, dem Mörder ihrer Aeltern ihre Hand gereicht hat. Sie beschliesst, den Schatten derselben durch ihren Tod zu versöhnen und so stürzt sie sich mit folgenden Worten, an Cassander, ihren Gemahl gerichtet, in den Scheiterhaufen:

Toi, l'époux d'Olympie, et qui ne dus pas l'être,
Toi, qui me conservas par un cruel secours;
Toi, par qui j'ai perdu les auteurs de mes jours;
Toi, qui m'a tant chérie, et pour qui ma faiblesse
D'un fatal amour c[onservai]t la tendresse
Tu verras mes lâches feux de mon âme ...
Apprends... que je t'adore... et que je m'en punis...

Hier dürfte die Frage entstehen: ist diese letzte Rede Olympiens in Recitativ gesetzt, oder wird sie gesungen? Das lächerliche Vorurtheil, dass kein dramatischer Held singend sterben müsse, kann sich hier nicht wirksam zeigen, denn Olympie ist weder krank, noch verwundet, im Augenblicke, wo sie diese Worte spricht. Und doch fürchte ich, werden sie gesprochen werden! Welch eine Wirkung müsste sich daraus ergeben, wenn diese Scene zu einem grossen Finale umgeschaffen, wo Olympie obige Situation, Cassanders Anfangs sein Glück und dann plötzlich seine Verzweiflung, und die Uebrigen jeder den Antheil, welchen sie an der Begebenheit nehmen, darthäte, ein Mozart componirt worden wäre! Uebrigens ist es doch wirklich auffallend, dass unter einem so unmusikalischen Volke, wie die Franzosen, die tragische Oper hoch in Ehren gehalten wird und bis zur Vollendung ausgebildet worden ist, während die Musik für die deutsche Tragödie gegen nicht vorhanden betrachtet werden muss. Was soll man davon denken, dass die Deutschen wol Narrenpossen, aber keine hohe Leidenschaftlichkeit in Musik zu setzen wissen? etwa, dass die deutsche poetische Bildung keine reine tragische Oper zulässt? Aber sie versucht sich ja in reinen tragischen Dramen? Freylich letzteres auch nicht im klassischen Sinne des Worts, das heisst unter Zustimmung der ganzen Nation und aller Stände derselben!

Ich erfahre so eben, dass Hr. Mühlenfeld aus Braunschweig auf der Reise nach Paris begriffen ist und sich hier hören lassen will. Es soll mir demnächst eine wahre Freude machen, wenn ich dem deutschen Publikum werde anzeigen können, dass dieser junge Mann, den ich schon vor zwölf Jahren sowol auf der Geige, wie auf dem Fortepiano, ein vielversprechendes Talent habe entwickeln hören, in Paris den nämlichen Beyfall erhalten hat, der ihm schon längst in Deutschland und Russland zu Theil geworden ist. Auf Saiteninstrumenten hier den Sieg davon zu tragen, ist jedoch schwer und nur ganz besonders eminenten Künstlern, wie, z. B. einem Bohrer dem Jüngern, möglich. Warum kommen keine Blasinstrumentalisten nach Paris? Diese möchten, mit Ausnahme der Flötisten, die hier an Tulou, Guillou und Dronet (jetzt in England) schwer zu besiegende Nebenbuhler finden würden, einen bey weitem leichtern Stand haben. An Clarinettisten dürfte es aber, nachdem sich noch die Herren Gebrüder Bender werden haben hören lassen, genug seyn.

Die vier deutschen Sänger aus Wien befinden sich jetzt in Lyon, wo sie, wie ich vernehme, grossen Beyfall einerndten. Den gönne ich diesen vortrefflichen Künstlern von ganzem Herzen, der wirklichen Vollendung wegen, mit welcher sie, seit ihres hiesigen Aufenthalts, den vierstimmigen Gesang ohne Begleitung ausgebildet haben. Diejenigen meiner Leser, die meinen Mittheilungen aus Paris in diesen Blättern eine mehr als flüchtige Aufmerksamkeit schenken möchten, bitte ich, dieses Urtheil über die besagten Künstler nicht für eine von jenen nichtssagenden Phrasen zu halten, die die Verfasser oft niederzuschreiben pflegen, ohne selbst etwas dabey zu denken.

Der junge Herz, dessen ausnehmendes Genie auf dem Fortepiano ich sehr oft in diesen Blättern erwähnt habe, ist, wie ich erfahre, ein Deutscher, aus Wien gebürtig, und erst seit einigen Jahren in Frankreich. So dürfte der Grund des besonders gemüthvollen Ausdrucks im Spiele dieses jungen Künstlers, den ich in meinem vorigen Berichte in seiner Nationalbildung gesucht habe, wol mit mehrerm Rechte dem Volke zugeschrieben werden müssen, *unter* welchem, als demjenigen, *von* welchem er geboren worden ist.

Der erste Tenorist, oder vielmehr Altist der grossen Oper, Nourrit, ist schon öfters in diesen Blättern genannt worden. Dass dieser Mann mit jedem Tage älter wird, ist nicht seine Schuld, eben so wenig, dass er seinen Namen etwas über die Gebühr mit der That führt. Und doch fängt das Publikum an, nach und nach bey seinem Anblicke (mit dem Anhören ginge es noch eine Weile) schwierig zu werden, besonders seit er als Tarare so besonders rund und verlegen ausgesehen hat. Daher findet sich die Administration genöthigt, mit Lavigne, der wegen wirklich oder eingebildet erlittenen Unrechts seinen Abschied genommen hatte, Frieden zu machen. Schreyen thut freylich Lavigne nicht besser als Nourrit; aber wol wird Armide fortan ihren Geliebten wieder von vorn umarmen können, welches ihr bis dato nur von der Seite möglich gewesen ist.

Es scheint ausgemacht zu seyn, dass Hr. Herold, der Componist der *Rosiere* und der *Clochette ou le Diable Page*, sich vollkommen dem Materialismus ergeben hat, das heisst: dass er bloss einen Körper in der Musik, die Harmonie, annimmt, aber die

Seele derselben, die Melodie, Ungnetz wohl gemerkt, dass hier unter Harmonie nicht diejenige anderer Leute, sondern diejenige des Hrn. Herold zu verstehen seyn möchte. *Les Troqueurs* (*die Tauschenden*), Oper in einem Aufzuge, welche dieser Componist so eben auf's Theater Feydeau gebracht hat, enthält eine Musik, in der wieder so ungemein in und zwischen einander durchgehackt wird, dass es selbst die hiesigen Journalisten auffallend gefunden haben. Der Text ist abermals aus den *Contes de Lafontaine* genommen: zwey Männer glauben glücklicher zu seyn, wenn sie jeder die Frau des andern besitzen; sie wollen also tauschen. Diese Intrigue möchte hier auf dem Papiere freylich etwas verfänglich aussehen, am Stücke aber ist ihr ein sehr decenter Mantel umgehangen. Uebrigens hat der ehrliche Lafontaine bey der Erfindung der besagten Erzählung, wie fast immer, nicht aus seiner Einbildung, sondern aus den Novellen des Boccaccio geschöpft. Es ist die sechste der dritten Giornata.

Seit zwey Jahren zeigt sich hier an Orten, wo Musik gehört wird, besonders im italienischen Theater eine deutsche Dame nebst Tochter, welche, wie man sagt, Frau von Munck-Bertinsky heissen und grosse musikalische Talente besitzen soll. Fräulein von Munck hat neulich im Vauxhall ein Concert gegeben und sich darin mit Gesang hören lassen. Da dieses Unternehmen weder durch Anschlagezettel, noch durch die Journale bekannt gemacht worden war; so habe sowol ich, wie fast alle hiesigen Musikfreunde, erst lange Zeit nachher Kenntniss davon erhalten. Von dem Talente der jungen Sängerin kann ich also nicht urtheilen; wol aber versichert man mich, dass Fräulein v. M. bey'm Gesange ein recht graziöses Mienenspiel entwickelt habe.

Neulich hat der Violinist Boucher die bekannten, von Pär für Mad. Catalani componirten Variationen über „*Das klinget so herrlich, das klinget so schön*," in einem Privatconcerte gespielt und damit grosse Sensation erregt. Ist es doch, als ob alles, was von Mozart kommt, immer so herrlich und immer so schön klingen soll, in welcher Gestalt es auch erklingen möge!

A propos der Mad. Catalani. Man versichert, diese Sängerin habe der Londoner italienischen Opern-Direction Vorschläge zu einem Engagement gethan und sich jährlich sechstausend Pfund Sterling, Equipage, eine tägliche Tafel von vierzehn Converten und ebenso die Freyheit ausbedungen, so oft Concerte zu geben, als es ihr belieben möchte. Man sieht, Mad. Catalani weiss sich zu schätzen. Nur Schade, dass Hr. Waters, der Londoner Opern-Director, wol Ohren für den *Gesang* der Mad. C., aber keine für diese *Sprache* gehabt hat. Die Unterhandlungen sind abgebrochen. Trotz dem verweilt die Sängerin in den Niederlanden, gleichsam als habe sie noch nicht alle Hoffnung aufgegeben, früh oder spät den Canal zu passiren.

Furcht vor Feuersgefahr hat, wie ich in meinem vorigen Berichte gemeldet habe, Veranlassung zum Aufschube der ersten Vorstellung des neu organisirten italienischen Theaters gegeben. Man verspricht jetzt die Eröffnung desselben für die ersten Tage des folgenden Monats. Sollten die *Favoriti* nun nicht, wie am Schnürchen gehen; so ist Mangel an Zeit zum Einstudiren derselben sicher nicht Schuld: die Proben dauern seit dem Monate November.

Die Herren Gebrüder Bohrer scheinen bey den von ihnen gegebenen und nunmehr beendeten *Soirées musicales* ihre Rechnung nicht gefunden zu haben; denn sie kündigen auch öffentliche Concerte an.

Von den Herren Gebrüdern Bender hört man weder auf die eine, noch auf die andere Weise mehr etwas. Ich weiss überall nicht, ob sie noch in Paris sind.

Potier hat wirklich in der Gaveaux'schen Oper: *Monsieur Deschalumeaux*, die Rolle dieses armen geschlagenen und gefoppten Landjunkers zur höchsten Gemüthsergötzung des in ungeheurer Menge versammelten Publikums gespielt. Die Einnahme soll nahe an zwanzig tausend Franken (über fünftausend Thaler Sächs.) betragen haben. Potier als Schauspieler gehört nicht in diese Blätter. Was sein Sing-Talent anbetrifft, das fast eben so schwer zu definiren seyn möchte, wie sein dramatisches, so kann ich darüber nichts weiter sagen, als dass mancher renommirte Sänger sich glücklich schätzen könnte, wenn sein Gesang so zum Herzen dränge, wie der Potier'sche zum Zwergfelle. Der höchsten Wahrscheinlichkeit nach dürfte Potier vom Theater Feydeau engagirt, oder vielmehr (denn unter einer andern Bedingung würde er wol schwerlich diese Anstellung annehmen) sogleich zum Sociétaire desselben gewählt werden.

Es ist keine Rede mehr davon, dass das grosse Opern-Theater *Demophoon* von Vogel wieder zur Aufführung bringen will. So giebt denn die Direction desselben den wiederholten Beweiss, dass sie wol eine volle Kasse, aber keine wahre Musik zu schätzen weiss. Mein individuelles Urtheil über die genannte Oper, die ich auf den verschiedenen französischen Theatern in Deutschland zu vielen Malen zu hören und durch und durch kennen zu lernen Gelegenheit gehabt habe, meine Meynung, dass der junge, in der frischesten Blüthe der Jahre verstorbene Componist derselben bey längerem Leben, und, möchte er durch einen verlängerten Aufenthalt in Frankreich nicht verbildet worden seyn, vor allen andern jetzt lebenden europäischen Tonsetzern in Mozart's Fusstapfen zu treten versprochen, dieses Urtheil und diese Meynung kommen hier nicht in Betrachtung: ganz Frankreich zollt dem deutschen Jünglinge Bewunderung, ganz Frankreich schätzt die Oper *Demophoon* als ein klassisches Meisterstück, in ganz Frankreich wird die Ouverture zu derselben für die tragischste aller grossen Opernsymphonien gehalten, die Gluck'sche zur *Iphigenie in Aulis* nicht ausgenommen. Warum, so möchte man in gerechtem Unwillen die Administration der grossen Oper fragen, warum sind die Summen, die der in der jetzigen Gestalt so erbärmlich verhunzte *Tarare* gekostet hat, nicht auf den *Demophoon* verwendet worden, auf den Demophoon, den die ganze französische Nation seiner selbst, und nicht Höllenspuke, Fieleffanzes, oder liberalen Schnickschnacks wegen, hoch in Ehren hält?

G. L. P. Sievers.

NACHRICHTEN.

Amsterdam, am 15ten März. Vorgestern gab Mad. Catelani hier ein Concert vor einem zahlreichen Auditorio; für zwey andere Concerte, die sie noch auf den 15ten und 17ten März geben wird, sind schon keine Plätze mehr zu haben. Von hier wird sie nach Berlin gehen.

Leipzig. Am 20sten März gab Hr. Belcke, königl. preuss. Kammermusicus in Berlin, und vorher Mitglied des hiesigen Orchesters, Concert im Foyer des Theaters. Er liess sich mit zwey grossen, concertirenden Stücken auf der Basposaune hören, die wol bloss für ihn geschrieben worden sind, denn wer könnte sie auf dem unbehülflichen Kaliber dieses Instruments so, wie er, herausbringen; und man kann wol hinzusetzen: wer möchte, ohne mit so ganz eigener Individualität, das ganze Jugendleben daran setzen? Als eine solche Besonderheit ist, *was* Hr. B. leistet, merkwürdig, und gewiss auch von nützlichem Einfluss auf Andere, indem es ihnen darthut, was möglich und erreichbar ist: aber *wie* er es leistet, ist, ausser der Merkwürdigkeit und Nützlichkeit, auch Dank werth, weil es einen wahren Genuss giebt. Reinheit und Präcision, Deutlichkeit und Wohllaut zeigt Hr. B. durchgängig, dabey etwas wahrhaft Grosses in den imponirenden Figuren, die dem Instrumente angemessen, und erstaunliche Fertigkeit auch in dem, was ihm nicht angemessen ist — z. B. in laufenden Gängen, im Cantabile, im Trillen u. dgl. Dass Hr. B. der Virtuosengrille nicht widersteht, auch das geradezu Unmögliche bis auf einen gewissen Grad möglich zu machen, oder vielmehr durch den Anschein desselben zu überraschen und zu täuschen: das scheint eben *ihm*, bey *seiner*, ihrer Natur nach mehr auf Bewunderung, als auf eigentlichen Kunstgenuss gerichteten Virtuosität, weniger zum Vorwurf gemacht werden zu dürfen, als wenn Virtuosen auf Instrumenten, die vor allem für solchen Kunstgenuss bestimmt und geeignet sind — z. B. Klarinettisten — dasselbe thun. Dass Hr. B. allgemeinen Beyfall fand, braucht kaum versichert zu werden; und er wird ihn überall finden, obschon man ihn oft zu hören, nicht eben Lust spüren kann.

In diesem Concerte sang Mad. Werner sehr brav; und eben so spielte der jüngere Bruder des Concertgebers, zweyter Flötist des hiesigen Orchesters, ein gar nicht leichtes Concert von Berbiguier. Warum hören wir diesen Flötisten nicht auch zuweilen mit Solos im wöchentlichen Concert, besonders da seine Vortragsart von der, seines allerdings ausgezeichneten ersten Nebenmannes, des Hrn. Grenser, beträchtlich verschieden ist, und mithin auch durch Mannigfaltigkeit interessiren würde? —

Ich habe neulich an unserm Orchester, oder vielmehr an der Direction desselben, etwas getadelt: wer aufrichtig tadeln will, muss auch aufrichtig loben, wo sich ihm Gelegenheit bietet. Und so lobe ich denn, so laut ich vermag, die

durchaus meisterhafte, man darf wohl sagen, in allen ihren Theilen, auch den kleinsten, vollendete Ausführung von Mozarts grosser Symphonie aus C dur mit der Schlussfuge, im letzten wöchentlichen Concerte. Auch die Ausführung der grössesten Messe J. Haydn's an diesem Abende verdient Lob und Dank, und hätte Mad. Neumann-Sessi, deren Genre freylich solche Musik nicht ist, die Solos lebendiger vorgetragen, und das Orchester die Pianos überall genug respectirt: so würde man auch hier bloss zu loben veranlasst worden seyn. Der letzte Fehler zeigte sich auch neulich, und noch auffallender, in der Aufführung des herrlichen *Vater-Unser* von Klopstock und Naumann; wie er denn überhaupt im Concerte öfter bemerkbar wird, als in der Oper. Woher mag das kommen? —

Kurze Anzeigen.

Capriccio per il Pianoforte coll' accomp. di 2 Violini, Viola e Violoncello, composto da A. F. Häser. Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Pr. 1 Thlr.)

Den Namen, *Capriccio*, führt dies lobenswerthe Musikstück wol mehr wegen seiner äussern, von der gewöhnlichen Sonate oder dem gewöhnlichen Quintett abweichenden Form, als wegen seines Charakters oder Styls. Das kann gleichgültig seyn, da es in jenem doch auch von Bedeutung, in diesem doch auch achtbar ist; und dabey durch manche gute Erfindung, sehr verständige Anordnung, ein wohlerwogenes Verhältniss der Melodie zur Harmonie, so wie der Instrumente zu einander, und durch eine angenehme Wirkung sich auszeichnet. Ein erster, ziemlich lang ausgeführter Satz, *Largo*, E moll, fängt an, und zwar mit dem, melodisch und harmonisch beyfallswürdigen Gedanken, der, nur in verschiedener Gestalt, in allen Sätzen wieder vorkömmt und das Ganze enger zusammenhalten hilft; ein lebhaftes, doch nicht flüchtiges *Allegro* in E dur folgt, wird gleichfalls nicht zu kurz abgefertigt, ein cantables *Andante* in derselben Tonart schliesst sich nahe an; und ein raschen, an Figuren reichem *Allegro* beschliesst. Das Pianoforte sticht zwar am meisten hervor, doch kann auch jedes der andern Instrumente sich geltend machen; und auszuführen ist keines schwer, auch das erste nicht, ja eher leicht, obschon nicht für Anfänger im Verständniss oder in Praxis. — Das Aeussere des Stichs u. s. w. ist sehr gut.

Notturno pour deux Flûtes et deux Cors, comp. par W. A. Lutgen. à Mayence, chez Schott. (Pr. 1 fl. 22 Xr.)

Man erhält vier mässig lange Sätze: ein Allegro moderato aus D dur, ein Scherzando aus A dur, ein Andantino und eine Polacca, aus D dur. Alle vier sind gefällig und melodiös, beschäftigen die Spieler, ohne sie zu ermüden, oder grosse Forderungen an sie zu machen, unterhalten, (der zweyte und vierte Satz wol am meisten,) und sind so Liebhabern von mässiger Geübtheit eben so zu empfehlen, als Musikern, die etwas Leichtes und Munteres vor gemischten Gesellschaften vortragen sollen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre — — von C. Moltke. Sechstes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 18 Gr.)

An Erfindung, ohne Originalität, und an Ausdruck, ohne inneres Leben; doch in den muntern Stücken, besonders in denen S. 6 u. S. 14, gefällig und ziemlich unterhaltend. Auch das grössere Stück S. 10, hat sein Angenehmes. Der Verf. zeigt, dass er ein geübter Sänger ist und stimmgerecht schreiben kann. Wo er Verzierungen anbringt, sollten diese weniger abgebraucht und pikanter seyn. Mit der Guitarre nehmen sich einige Stücke noch besser aus, als mit dem Pianoforte. Zu singen und zu spielen ist alles leicht.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten April. № 14. 1819.

Ueber die ersten Gründe der Harmonie.

Auf der Harmonie beruhet die ganze menschliche Musik, denn auch in ihrer Melodie werden keine anderen Töne gebraucht, als die sich in den Tonleitern beyder Tonarten für eine gewisse Anzahl von Tönen befinden. Die Intervalle aber der Tonleitern beyder Tonarten werden durch die Harmonie bestimmt. Anders ist es bey dem natürlichen Gesang oder Gezwitscher der Vögel. Mehr dem Klange der Rede — abgesehen von der Artikulation — als der menschlichen Melodie, ist der Gesang selbst der gepriesensten Singvögel zu vergleichen. Eben so wie der Mensch, wenn er spricht, halten sie selten auf einem in musikalischem Verstande bestimmten Tone merklich lange aus, und noch seltener schreiten sie von demselben zu andern durch musikalische Intervalle. Am wenigsten geschieht letzteres von der Königin des Gesangs unter den befiederten Haynbewohnern, der Nachtigall. Hat sie auch, in einer ihrer reizendsten Sangweisen, einen bestimmten Ton sechs bis acht-, oder mehrmal hintereinander, wiewol immer etwas schwebend, mit unbeschreiblicher Anmuth ihn allmählich verstärkend, herausgeflötet: so folgt alsdann darauf kein anderer musikalisch-bestimmter Ton, sondern ein liebliches Gegurgel oder Gezwitscher in unbestimmbaren Intervallen auf einander folgender, oder in einander sich verlierender Klänge. Nicht so der Gesang des Menschen, in welchem nicht nur jeder Ton für sich völlig bestimmt, sondern auch bey einer noch so schnellen Folge verschiedener Töne jeder von dem andern durch deutliche Intervalle unterschieden seyn muss, und zwar durch keine andere, als solche, die, wie oben gedacht, durch die Harmonie gegeben sind.

Die ganze Harmonie aber gründet sich auf die besondere Eigenschaft der Octaven und auf die beyden harmonischen Dreyklänge der harten und der weichen Tonart. Vermöge der ersteren consoniren sämmtliche Octaven nicht nur unter sich, sondern auch mit einem jeden Tone, der mit irgend einer derselben, oder mit ihrem gemeinschaftlichen Grundton consonirt. Jeder der beyden harmonischen Dreyklänge aber stellt, ausser der Octave, noch zween Töne dar, welche unter sich und mit dem Grundtone, so wie auch, vermöge der vorerwähnten Eigenschaft der Octaven, mit der Octave des Grundtons consoniren, oder eine das Ohr befriedigende Zusammenstimmung ausmachen; wie solches jedes unbefangene Ohr an den beyden harmonischen Dreyklängen unwidersprechlich wahrnimmt. Der eine der erwähnten Töne ist in beyden Dreyklängen ein und derselbe; es ist derjenige, der in Beziehung auf den Grundton die Quinte, und in Beziehung auf welchen die erste Octave des Grundtons die Quarte genannt wird. Der andere consonirende Ton in der harten Tonart heisst in Beziehung auf den Grundton die grosse Terze; so wie in Beziehung auf ihn die erste Octave des Grundtons die kleine Sexte genannt wird. Eben so heissen in der weichen Tonart der andere consonirende Ton in Beziehung auf den Grundton die kleine Terze, die erste Octave des letztern aber in Beziehung auf jenen die grosse Sexte. Demnach sind die Quinte, die Quarte, die grosse und kleine Terze, die kleine und grosse Sexte, die consonirenden Intervalle, oder Abstände zweyer Töne von einander, welche kleiner sind, als das — ebenfalls consonirende Intervall der Octave, oder der Abstand der Octave vom Grundton. Nach allgemeiner Uebereinstimmung hat das Ohr nie andere Consonanzen entdecken können, als diejenigen, die durch die Töne der beyden harmonischen Dreyklänge und deren Wiederholung durch alle Octaven gebildet wer-

den. Sehr auffallend unterscheiden sich diese Tonverhältnisse von allen übrigen. Zween oder mehre Töne zusammen vernommen, von welchen auch nur zween in einem Verhältnisse stehen, das nicht zu den genannten gehört, geben dem Ohr entweder eine ganz widrige Empfindung, oder sie werden ihm nur alsdann erträglich, ja selbst angenehm unterhaltend, wenn sie auf gehörige Weise entweder unmittelbar, oder durch andere dazwischen liegende Accorde, in einen der beyden harmonischen Dreyklänge aufgelöset werden. Dass einige unter den erwähnten Consonanzen vollkommener sind, als die andern, wer wird das läugnen wollen? Denn, so verschieden die Meynungen wegen der übrigen auch seyn möchten, so hat doch vor allen die Octave den unbestreitbaren Vorzug nach dem Urtheil des Ohrs, dem ein Gesang, in verschiedenen Octaven zugleich gesungen, völlig derselbige zu seyn scheint. Von allen übrigen Tonverhältnissen aber und den Consonanzen überhaupt, die allein in gehöriger Zusammensetzung eine das Ohr völlig befriedigende Harmonie geben, nach diesem untrüglichen Urtheil des Gehörorgans so völlig abgesondert, dass es ungereimt wäre, behaupten zu wollen, dasjenige, was man consoniren heisst, sey eine Eigenschaft, die allen Tonverhältnissen zukomme, nur denjenigen, die man Consonanzen heisst, in vorzüglichem Grade.

Woher nun aber nun ein so ausgezeichnete, eine dem Ohr so mächtig auffallende besondere Eigenschaft gewisser Tonverhältnisse, wie das Consoniren ist? Der menschliche Verstand begnügt sich bey Wahrnehmung der Gesetze sinnlicher Empfindungen nicht damit, zu wissen, dass es so ist; er forscht auch nach den Gründen, warum es so ist. Auch bey diesen Gesetzen der Empfindungen des Gehörorgans ist es geschehen; nicht wenige haben sich damit beschäftiget, den eigentlichen Grund derselben aufzusuchen; aber, wie mich dünkt, nicht auf dem rechten Wege, und daher auch nicht mit dem gehörigen Erfolge.

Verschiedene haben bemerkt, dass tönende Körper, sonderlich Saiten, wenn sie angeschlagen werden, nebst ihrem Hauptton noch andere Töne, mehr oder weniger vernehmlich, hören lassen. Einige wollen darunter lauter mit dem Hripttone consonirende Töne erkannt haben, und zwar alle diejenigen, die zusammen einen harmonischen Dreyklang des Hauptions ausmachen. Nach anderer Angabe sollen es zum Theil andere, selbst mit dem Hauptton des angeschlagenen Körpers dissonirende Töne seyn. Momigny (Cours complet d'Harmonie etc.) will bey einer Saite, deren Hauptton G ist, sehr leicht die Töne g, h, d, f, a, sammt deren Octaven, und hingegen nur mit Mühe die Töne c, e, unterschieden haben. (S. musikalische Zeitung eilfter Jahrgang, S. 20.) Wie sonderbar! Die Septime und Secunde eher, als die Quarte und Sexte, wenn die Harmonie des Hauptions, den die Saite angiebt, durch die mitklingenden Töne bestimmt werden soll; oder eher, als der Grundton der Harmonie selbst und ihre Terze, wenn, wie Momigny will, der von der Saite angegebene Hauptton die Dominante seyn soll, durch welche die Harmonie der Tonica erzeugt wird. Wie dem auch sey: niemals werden diese Beobachtungen so weit gehen, dass man alle hörbare Octaven, auch nur der Haupttons, den die Saite oder sonst ein klingender Körper angiebt, mit andern Consonanzen zugleich vernähme, so, dass man daraus auf die oben bemerkte besondere Eigenschaft der Octaven mit Sicherheit schliessen könnte. Werden aber gar bey dem Anschlagen des klingenden Körpers ausser den Consonanzen auch noch dissonirende Töne gehört; so fällt der Schluss aus dem Zusammenklingen mehrer Töne auf die Eigenschaft der Consonanz, als eine ganz eigenthümliche Eigenschaft gewisser bestimmter Intervalle, gänzlich weg. Ueberhaupt aber scheint keine nothwendige Verbindung zwischen dem, was man Consoniren heisst, und dem Zusammenklingen mehrer Töne bey der Erschütterung eines tönenden Körpers gedacht werden zu müssen, indem letzterer allenfalls von solchen physischen und mechanischen Ursachen herrühren kann, die mit den Gründen der besondern Eigenschaft derjenigen Intervalle, in welchen sich consonirende Töne befinden, nichts gemein haben.

Frühzeitig sind die Verhältnisse der Abmessungen verschiedener klingender Körper bemerkt worden; und es ist daher längst ausgemacht, dass Saiten von gleicher Dicke und Spannung den Grundton, die kleine Terze, die grosse Terze, die Quarte, die Quinte, die kleine Sexte, die grosse Sexte, die Octave angeben, wenn ihre Längen sich verhalten, wie 1, $\frac{5}{6}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{1}{2}$. Auch weiss man aus der Mechanik, dass die Anzahl der Schwingungen einer gleichgespannten Saite von gleicher Dicke in gleichen Zeiten im umgekehrten Verhältniss ihrer Länge stehe,

so dass die Anzahl der Schwingungen in gleichen Zeiten für die erwähnten consonirenden Töne sich verhält, wie die Zahlen $1, \frac{6}{5}, \frac{5}{4}, \frac{4}{3}, \frac{3}{2}, \frac{8}{5}, \frac{5}{3}, 2$.

In die Augen fallend ist es, dass diese Verhältnisse aus den drey einfachsten Primzahlen 2, 3 und 5, zusammengesetzt sind. Schon die alten Griechen haben daher ihre Theorie der Musik auf die Betrachtung der Zahlen gegründet; und der berühmte Euler hat in seinen bekannten Briefen an eine deutsche Prinzessin den Grund der Consonanzen auf diesem Wege zu erklären versucht. Es finden sich aber dabey noch zwey Schwierigkeiten. Die eine ist die eben erwähnte besondere Eigenschaft der Octaven; die andere — dass kein Grund von der Einschränkung der Anzahl kleinerer consonirender Intervalle auf nicht mehr, als die bekannten sechs angegeben werden kann. In letzterer Rücksicht nämlich consoniren alle diejenigen Töne, für welche die Anzahl der Schwingungen in gleichen Zeiten sich wie $1, 2, 2^2, 2^3, 2^4$ u. s. w. verhält, d. i., wie irgend eine Potenz der 2, deren Exponent eine ganze Zahl ist, nicht nur unter sich, sondern auch mit einem jeden Ton, der mit irgend einem der ersteren consonirt. Warum, muss man fragen, findet diese Eigenschaft nur für die Zahl 2 Statt, und nicht auch für die Zahlen 3 und 5? Warum geben die Potenzen dieser Zahlen — $3^2, 3^3, 3^4 \ldots 5^2, 5^3, 5^4$ u. s. w. — nicht eben so gut Consonanzen, als die Potenzen der 2? Leitet man die Eigenschaft der Consonanz lediglich aus der Einfachheit der Verhältnisse her: so lässt sich dafür kein Grund angeben, eben so wenig, als dafür, dass die den Consonanzen zukommenden Verhältnisse bloss auf die drey ersten Primzahlen eingeschränkt seyn sollen, so dass nicht mehr, als sechs consonirende Intervalle innerhalb einer Octave vorhanden sind. Eulern selbst sind diese Schwierigkeiten nicht völlig entgangen, und da sie ihm bey seiner Erklärung mehr als einmal aufstossen: so wehret er sie bloss mit der Aeusserung ab: die Musik, d. h. die Ausübung derselben, gehe nicht weiter; — gleichsam, als verstatte die Theorie derselben wol, weiter zu gehen, welches aber keinen Grund hat.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Uebersicht der diesjährigen Carnevalsopern in Italien.

Mayland, im März. Die *Clemenza di Tito*, deren Aufnahme auf dem hiesigen grossen Theater ich Ihnen bereits anzeigte, wurde, die Freytage abgerechnet, gerade einen Monat lang täglich gegeben. Crivelli, der anfangs unpässlich war, zeigte sich auch seiner gänzlichen Herstellung doch nicht in jenem Lichte, in welchem man ihn zu sehen hoffte; kurz er *wollte* in dieser Oper nicht glänzen. Die Ursache hiervon mag wol in der ungünstigen Aufnahme liegen, die er in der ersten Vorstellung fand. Die Festa, mit ihrer Rolle als Vitellia sehr unzufrieden, war immer krank, oder stellte sich so, und musste stets mit einem Supplement ersetzt werden. Gegen Ende Januars hat sich das Blatt gewendet. *Gl' Illinesi* (so heisst die zweyte Carnevalsoper, vom Hrn. Basily, Kapellmeister an der Santa Casa zu Loretto, neu componirt) geht in die Scene; Hr. Crivelli will Wunder zeigen, die Festa, welche sich seither immer wohl befindet, wetteifert mit den Componisten, die Musik des Hrn. Basily entspricht nicht der unverdienterhafteten Erwartung des hiesigen Publikums, und — alles macht in den ersten Vorstellungen furore, der freylich in den folgenden decrescendo so abnahm, dass zuletzt bloss ein a tre das *passo che fermo* wurde. Indessen liess Hrn. Crivelli's Eifer auch in dieser Oper bald nach, und da ich ihn nun in seiner vollen Kraft gehört habe, so gebe ich Ihnen auch diesmal ein richtigeres Urtheil von ihm, und bemerke daher kurz, dass dieser Künstler in der That gewisse glückliche Augenblicke hat, in welchen er sich als trefflicher Sänger zeigt, doch können wir mehre Hauptfehler nicht verschweigen. Erstens, distonirt er zuweilen, und das wahrscheinlich, weil er schon etwas bey Jahren ist; zweytens, ist seine messa di voce nicht ganz richtig; drittens, verschluckt er fast immer die letzte Sylbe; viertens, singt er nicht einen Tag wie den andern. Die Ausdehnung seiner Stimme ist übrigens sehr beschränkt, und seine besten Töne liegen höchstens zwischen g — $\overline{f}$; zwar geht er auch mit einem schwachen Falset etwas höher, doch nur zu flüchtigen Noten. Seine Geläufigkeit ist etwas schwerfällig. Im Ganzen genommen gefällt Hr.

C. in Mayland nicht am besten, und ich weiss nicht, ob er auf andern grossen italienischen Theatern viel Glück machen kann. — Gestern Abend gab man als dritte Oper dieser Stagione Hrn. Morlacchi's *Danaiden*, in welcher Oper man mehre Stücke von Pär, Cimarosa und Rossini einlegte. Obschon die Camporesi ihre Cavatina im ersten Act trefflich sang und im zweyten Act die Pär'sche Arie und Rossini's Duett wenigstens gestern gefielen, so glaubt man doch, dass sich diese lange Oper nicht lang halten wird. Crivelli zeigte sich übrigens in derselben als elender Acteur.

Venedig. (Teatro alla Fenice) Prime Donne, Fodor, Bonini, Beizzi; Tenorist Hr. Bolognesi. Die Fodor gefiel ungemein; mehre wollen sie zur ersten Sängerin Europen's machen, andere geben ihm nicht zu. Die Bonini gefiel ebenfalls, weniger die Beizzi und Hr. Bolognesi. Die erste Opera seria vom Hrn. v. Carafa neu componirt, hiess *Elisabetta in Derbishire*, in welcher bloss zwey Stücke vorzüglich gefielen, bey all dem furore, den öffentliche Blätter von ihr ausposaunten. Hr. von C. lässt in dieser Oper die Maria Stuart in ihrem Todeskerker eine Romanze „*Tu che ai de' regi oppresse* etc. mit Begleitung der Harfe singen, welchen Schnitzer, wie die Venetianer Zeitung fein bemerkt, der Compositeur dadurch verbesserte, dass dieselbe mit einer Cabaletta im tempo Allegro endigte. In dieser Oper kommt auch ein Marsch vor, bey welchem die Trommel im Orchester mit andern fünf Trommeln verstärkt wurde, und welcher, wie auch Hr. Carafa bey seiner Durchreise nach Paris in Mayland selbst versicherte, von grosser Wirkung ist. — Die zweyte neue Opera seria, *Clemenza di Entragues*, von Hrn. Trento, machte fiasco. In Ermangelung der unpässlichen Beizzi, übernahm ihr Vater ihre Rolle, als primo Soprano, konnte aber, besonders mit seiner jetzigen Tenorstimme, kein Gefallen erregen. (Teatro St. Benedetto) Prime Donne Angeloni, Simonetti; Tenoristen, Ronconi und Curioni; Buffo cantante, Hr. Remorini; buffo comico, Hr. Parlam. Die prima Angeloni, eine sehr junge Sängerin, trat verwichenen Sommer in Padova in der Rolle der *Elisabetta* in der Rossini'schen Oper gleiches Namens auf, und wurde, wie man allgemein sagt, ein Opfer derselben, weil diese schwere Rolle ihre Brust zu sehr anstrengte. Nach der ersten Vorstellung der neuen Oper, *Il principe della nuova C*h... ebenfalls von Hrn. Trento componirt, und die auch fiasco machte, wurde sie krank und starb gleich darauf, weswegen die Casotti an ihrer Stelle engagirt wurde. Es ist hier nicht am unrechten Orte die Aeusserung der Gräfin Dieterichstein in Rom, welche behauptet, dass, wenn Rossini noch zehen Jahre Opern schreibt, es keine Sänger mehr in Italien giebt, weil derselbe für die Singstimme grösstentheils halsbrecherische und die Brust sehr anstrengende Passagen schreibt. So sagt man auch, dass die Giorgi, für welche er die *Cenerentola* componirte, schon ganz fertig seyn soll. — Die zweyte neue Oper, *la sposa fedele* vom jungen Pacini, gefiel, hingegen machte die dritte neue Oper, *I pittocche* vom Hrn. Pavesi, fiasco. Die übrigen noch hier gegebenen älteren Opern übergehe ich. (Teatro Re) Die neue Opera buffa, *Il carnovale di Venezia*, von Hrn. Boile (einem Italiener), gefiel sehr in der ersten Vorstellung, nahm aber in der zweyten schon ab. Unser Corriere delle dame hatte jedoch die Frechheit, gleich darauf zu sagen, dass diese Oper in den folgenden Vorstellungen *noch mehr* gefiel. Diese erste Oper des Hrn. B. ist im Ganzen, einige Stellen im zweyten Act abgerechnet, die ihm zu gehören scheinen, eine Rossini'sche Kopie. Schade, dass unsere heutigen Compositeurs, anstatt ihr Talent zu kultiviren, lieber Rossini nachzuäffen streben; und da es keinen Compositeur in der Welt giebt, der in seiner Musik so entschieden auf der Stelle kennbar ist, als Rossini, so haben seine Nachahmer wenigstens das Unangenehme, dass man sogleich ihre Quelle entdeckt. Eine neue zweyte Opera buffa, *I furbi al cimento*, von Hrn. Ergaltu, wurde bloss zweymal gegeben; dafür wurden wir mit der *Italiana in Algeri* entschädigt.

Rom. (Teatro Argentina) Signora Pasta, Männerrollen; Signora Pellegrini, Prima Donna, Hr. Tachinardi, Tenorist. Kapellmeister Mayr componirte die erste Opera seria, *Danao* betitelt, welche nicht die beste Aufnahme fand, obschon, wie ich aus guter Hand weiss, dieselbe einige recht treffliche Stücke aufzuweisen hat. Die zweyte neue Oper, *Cesare nelle Gallie*, vom Hrn. Nicolini, soll erst nach und nach gefallen haben. Zur dritten Oper gab man, und zwar nur ein einziges Mal, Rossini's *Aureliano in Palmira*. (Teatro Valle) Signora Mombelli, Prima Donna, Hr. Rubini, Tenorist, Hr. Ambrosi, Bassist. Die erste neue Oper von einem gewissen Cardella, einem

Schüler Paesiello's, hiess *il contrabando*, und fand bey all ihrer Leichtheit grossen Beyfall. — Zur zweyten Oper gab man auf dem Teatro Valle Rossini's *Gazza ladra*, aber mit ungünstigem Erfolge — Hr. Dal Fanti componirte neulingst eine Messe, worin das Gloria so anfing.

Timpani. Tamburo grande. Dann schrie der Chor Gloria! Alles wurde noch zwey Mal wiederholt. Das ganze schloss mit einem Amen! *pianissimo*, worauf abermals dieselbe Figur mit Pauken und Trommeln folgte. Der Abbate Baini besitzt hier gegenwärtig die vollständige Sammlung Palestrinaischer Musik in 35 Bänden

Turin. Man legte es Hrn Generali als Vergessenheit aus, Mayr's *Rosa bianca e rosa rossa*, die in Italien so sehr gefällt, für das hiesige Hoftheater neu zu componiren, in der That machte seine Composition auch fiasco, obschon er ihr an einigen guten Stücken nicht fehlte Die zweyte neue Oper *Semiramis*, nach Metastasio bearbeitet, wurde von Hrn Meyer-Beer componirt, und fand die glänzendste Aufnahme, so dass in mehren Vorstellungen die Leute zu Hunderten keinen Platz im Theater mehr fanden. Dieser Künstler, nunmehr in Obertalien rühmlichst bekannt, erhielt von I. M der Königin von Sardinien einen brillantenen Ring zum Geschenk, als Beweiss Ihrer Zufriedenheit mit seiner neuen Composition. Die Bassi bedeckte sich mit Ruhm in dieser Oper, und wurde ebenfalls von I. M der Königin mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken dafür ausgezeichnet. Dass diese Sängerin zugleich auch eine vortreffliche Schauspielerin ist, haben Ihre Blätter schon längst ausgesprochen, und, wie man mir erzählt, schätzt sie die deutschen Componisten ganz besonders; wirklich gefiel sie bisher immer ungemein in ihren Opern, so war es in Weigl's *Imbroscata*, so in Winter's *Mahomet*, und nun in Meyer-Beer's *Semiramis* — Der Tenorist Hr. Bonoldi hat, wie ich höre, in dieser Oper sich ebenfalls ausgezeichnet.

(Der Beschluss folgt.)

RECENSION.

Die mathematische Intervallenlehre der Griechen, von Drieberg Berlin, 1818 Auf Kosten des Verfassers 60 Seiten, gr. 4., nebst einer Kupfertafel.

Die Haupttendenz dieser Schrift ist, was der Titel nicht erwarten lässt, polemisch Der Verf. stellt darin Sätze auf, welche theils bisher allgemein als wahr erkannten und angenommenen widersprechen, theils die Unbrauchbarkeit unseres jetzigen musikalischen Systems darthun sollen, und eine Abänderung, oder wol gar völlige Abschaffung desselben beabsichtigen. Die vornehmsten dieser Sätze möchten etwa folgende seyn

1) Das Intervallensystem der Griechen ist dem unsrigen vollkommen gleich gewesen (S 4) Daher sind auch 2) ihre Tonarten die unsrigen. (S 7) 3) In unserm Tonsystem sind wenigstens 24 der wichtigsten Intervalle unrichtig (S 44) 4) Die musikalische Temperatur ist eine elende Erfindung, die uns lange genug Schande gemacht hat (bey den Irokesen vermuthlich?) (S. 54) 5) Die Grösse der kleinen und grossen Terz ist willkürlich (Ebendaselbst.) 6) Unser Moll besteht aus lauter Fehlern, kann ohne dieselben nicht bestehen, mit ihnen ist es der höchste Vandalismus. (S. 55 und 56) 7) Die Konsonanz sind eine verwerfliche Erfindung (sehr milde) (S. 59.) 8) Der Einklang ist kein Intervall. (S. 60)

Hr. v. Drieberg trägt diese Sätze zum Theil als Folgerungen eines Auszugs, den er aus den Griechischen Musikern, dem Euklides, Ptolemäus, Aristoxenus u. a. gemacht hat, vor Dieser Auszug enthält aber, da bekanntlich Aristoxenus die Pythagorische Art, Töne durch Zahlenverhältnisse darzustellen, welcher Euklides und Ptolemäus folgen, verwarf, ganz entgegengesetzte Behauptungen, z. E., dass die Octave kleiner ist, als sechs Töne, (S. 26 und 27), und wiederum, dass sie aus sechs Tönen besteht (S. 58.) Man sieht nicht, wozu beyde Sätze dastehen, da der letzte nur auf einer ohngefähren Schätzung beruht, die man in der Praxis auf dem Klaviere allenfalls zulassen kann. Es scheint also, als habe Hr. v. Drieberg sich die Lehre von der Zusammensetzung der Verhältnisse (die auch dem verdienstvollen Türk nicht ganz klar geworden war, wie seine Definition S 72 der Anleitung zu Temperaturberechnungen und

die Anmerkung daselbst beweiset) nicht gehörig bekannt gemacht, oder wenigstens sich nicht von ihrer Nothwendigkeit überzeugt. Dies wird dadurch ausser Zweifel gesetzt, dass er S. 47 die Behauptung Marpurgs und anderer Theoretiker, zwölf Quinten geben ein grösseres Intervall, als die Octave, welche sich auf die Berechnung von sechs steigenden Quinten und eben so vielen fallenden Quarten (um innerhalb des Raumes einer Octave zu bleiben) gründet, dadurch zu widerlegen glaubt, dass er behauptet, jene Berechnung sey keineswegs eine Berechnung von zwölf Quinten, sondern von sechs Tönen in dem Verhältnisse von 9 zu 8. Will Hr. von Drieberg durchaus zwölf Quinten haben, so behälte er das Verhältniss der Quinte $\frac{3}{2}$, so ist das Intervall der beyden äussersten Töne in der Reihe von zwölf aufeinander folgenden Quinten $(\frac{3}{2})^{12} = \frac{531441}{4096} = 129\frac{3537}{4096}$, also $7\ 2^7$, folglich grösser als sieben aneinander folgende Octaven, welches, da die Natur eines Intervalls durch Hinzufügung oder Wegnahme einer Octave nicht geändert wird, mit Marpurg's Behauptung auf eins hinauskommt. Es dürfte, da hieraus verständige Leser die Tüchtigkeit der Gründe, womit Hrn. von Driebergs Behauptungen unterstützt sind, schon für sich abnehmen werden, kaum nöthig seyn, auf eine Widerlegung dieser Behauptungen einzugehen, indess wollen wir, um auch hier auf Hrn. von Driebergs Fehlgriffe aufmerksam zu machen, einigen derselben noch unsere Bemerkungen entgegensetzen.

Der Behauptung in 1) steht entgegen, dass die Griechen unsere grosse und kleine Terz in den Verhältnissen $\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{5}$ nicht gekannt, also vermuthlich auch nicht gebraucht haben. Ptolemäus geräth zwar einmal darauf (Harmonicon. I 15), beachtet sie aber nicht weiter. Daraus ergiebt sich von selbst, was von 2) zu halten sey. Bey der Behauptung 3) ist zu bemerken, dass Hr. v. Drieberg für das diatonisch-chromatische Klanggeschlecht die Tonverhältnisse so annimmt, wie sie in Türks Temperaturberechnungen, § 76, §. 105 und 106 angegeben sind, aber dabey Türk's Erinnerung, dass solche nicht von allen Theoretikern angenommen werden, übersehen oder nicht beachtet hat. Uebrigens nimmt er bey Ansuchung der Fehler dieser Tonleiter das Intervall Cis — F für eine grosse Terz und C — gis für eine kleine Sexte, da jenes doch vielmehr eine (verminderte) Quarte, dieses eine (übermässige) Quinte ist. Dass Cis und gis auf unseren Klavieren und Orgeln zugleich Des und as, woran Hr. von Drieberg gedacht zu haben scheint, repräsentiren, kann jene Verwechselung nicht rechtfertigen. Und wie, wenn nach 5) die Grösse der beyden Terzen und der übrigen Consonanzen die Octave, Quinte und Quarte ausgenommen, willkürlich ist, fallen denn nicht alle die unrichtigen grossen und kleinen Terzen mit ihren Umkehrungen, den unrichtigen kleinen und grossen Sexten, die Hr. von Drieberg dem neueren Tonsystem so hoch anrechnet, dass es jedem gebildeten Menschen Schauder erregen soll, weg? Und leuchtet nicht eben daraus, dass, wenn man jeden Ton eines Systems zum Grundton machen will, nicht alle Intervalle rein zu erhalten stehen, die Nothwendigkeit der Temperatur ein? Hr. v. Drieberg würde gewiss nicht so verächtlich und wegwerfend von ihr geurtheilt haben, als in 4) geschehen ist, wenn er sich aus Chladni's Akustik erinnert hätte, dass die Chinesen sich ihrer jetzt gleichfalls bedienen *) Die Behauptung in 5) wird durch die harmonischen Nebentöne, welche eine schwingende Saite giebt, so wie durch die Folge der Töne in den Blasinstrumenten hinlänglich widerlegt. Zu den Fehlern der Molltonart, welche die Behauptung in 6) veranlasst hat, wird unter andern die Ungleichheit der Tetrachorde gerechnet. Die Gleichheit der Tetrachorde wird aber, da sie durch nichts, als durch die Gewohnheit der Griechen begründet ist, keiner für ein wesentliches Erforderniss eines Tonsystems halten.

Und nun noch zum Schluss ein Paar Worte über Hrn. von Driebergs Kunstsprache. Hr. von Drieberg giebt λόγος διπλάσιος, τριπλάσιος u. s. w. durch zweyfaches, dreyfaches u. s. w. Verhältniss. Die Geometer aber bezeichnen schon lange dadurch das, was im Griechischen λόγος διπλάσιος, τριπλάσιος u. s. w. heisst. Hiernach ergiebt sich von selbst, dass anderthalbiges (ἡμιόλιος), überdrittes (ἐπίτριτος) u. s. w. Verhältniss gleichfalls nicht zu gebrauchen sind, um die Verhältnisse 3 : 2, 4 : 3 u. s. w. zu bezeichnen. Die Octave (διὰ πασῶν) All[...]

*) Für kundige Rechner steht hier die Bemerkung, dass es in dem angeführten Werke S. 30, Z. 2, unten [...], statt 9,4387245 heissen muss 9,4387431...

zu nennen, möchte allenfalls angehen; aber die auf gleiche Weise gebildeten Benennungen der Quinte (*das nevre*) und der Quarte (*das ccoenpar*) Allfünfe und Allvare führen zu schielenden Begriffen.

N e k r o l o g.

Am neunten März dieses Jahres wurde den Freunden der Tonkunst ein Künstler entrissen, dem sie schon manches wahrhaft Ausgezeichnete verdanken, und von dem sie noch mehr Ausgezeichnetes würden empfangen haben, wäre es vom Geschick nicht anders verfügt worden. *Johann Fuss* ist dieser Künstler; und indem wir mit allen, die seine Arbeiten kennen, ihr Bedauern seines frühen Todes theilen und den lebhaften Schmerz seiner nähern Freunde vollkommen gerecht finden, beklagen wir zugleich den Verlust eines treuen Theilnehmers an unserer Zeitung, der ihr von Zeit zu Zeit allgemeinen Beyfalls würdige Beyträge übergeben, wenn auch seine grosse Bescheidenheit kaum einigemal verstattet hat, dass sein Name dabey genannt wurde.

Ueber die Geschichte seines Lebens wissen wir nur wenig zu sagen. Im Ganzen war sie — wie die Lebensgeschichte der meisten Künstler oder Gelehrten — sehr einfach, und von Einzelnheiten in derselben sind wir nicht genug unterrichtet. Er war im Jahr 1777 zu Tolna in Ungarn (der Hauptstadt des Tolner Comitats) geboren, und erhielt zu Baja als Sängerknabe den ersten musikalischen Unterricht. Er begriff schon damals leicht, und es entwickelte sich ein bedeutendes Talent und eine innige Liebe für Musik schon in seiner jungen Seele. Beyder, so wie seine Kenntnisse und Geschicklichkeiten in dieser Kunst, entfalteten sich, bey regem, beharrlichem Fleiss, immer mehr; und so war er kaum zum Jüngling erwachsen, als er für einen guten Klavier- und Orgelspieler galt, mehrer anderer Instrumente gleichfalls ziemlich mächtig war, und auch schon Mancherley componirte, das nicht ohne Beyfall blieb. Noch aber fehlte ihm die eigentliche Begründung in seiner Kunst, so wie eine weitere, besonders auch wissenschaftliche Bildung. Da brachte ihn sein gutes Geschick nach Wien, und in die Schule des würdigen, gelehrten *Albrechtsberger*. Für seinen Fleiss, sein geistiges Wachsthum und sein sittlich gutes Betragen kann schon das bürgen, dass dieser ernste, gewissenhafte Mann von ihm stets als einem seiner besten und liebsten Schüler sprach, dass er auch später unwandelbar ihm seine Achtung und sein Vertrauen schenkte. — So sein Moine reifend, und in mannigfacher künstlerischer Thätigkeit, lebte er zufrieden, und genoss die Achtung *Haydn's*, *Salieri's*, *Beethoven's* und anderer ausgezeichneter Meister, so wie die Liebe und Freundschaft vieler vorzüglicher Menschen. Denn, ausserdem, dass er ein wackerer, mit Geist und Gefühl begabter, gründlicher Componist, ein sehr geschickter und treuer Musiklehrer war, war er auch ein unterrichteter, vielseitig gebildeter Mann; ein grundredlicher, bescheidener, zuvorkommender, theilnehmender Charakter; ein gefälliger, treuer Freund; und auch ein angenehmer Gesellschafter, bis in der letzten Zeit Kränklichkeit sein heiteres Wesen zu etwas dämpfte. Seit dieser Zeit hatte er sich von Wien in sein Vaterland zurückgezogen, um zu Ofen, an der Seite theilnehmender Freunde und eines geliebten Bruders — des *Regens chori* und Lehrers zu St. Catharinen — in Ruhe seiner Kunst zu leben. Dies war ihm aber nicht lange verstattet: ein bösartiges Nervenfieber riss ihn dahin. Wie sehr er geschätzt und geliebt war, zeigte sich auch bey seinem Leichenbegängnisse, am 11ten, zu welchem sich aus beyden königl. Städten, Ofen und Pest, viele Theilnehmende und auch die Musiker aller Art vereinigt hatten. Sehr passend und zu allgemeiner Rührung wurde bey den Exequien ein *Requiem* seines Meisters Albrechtsberger, da er selbst keines geschrieben, aufgeführt.

Seine Compositionen im Einzelnen anzuführen, wenn das uns auch möglich wäre, würde überflüssig seyn, da sie noch in frischem Andenken und vielen Händen sind. Es wird genug seyn, im Allgemeinen zu erwähnen, dass er, ausser nicht wenigen schönen Liedern und andern, auch kirchlichen Gesängen, zahlreiche Instrumental-Compositionen verschiedener Gattungen, (darunter auch ausgezeichnete Ouverturen,) ferner acht musikalische Theaterstücke — Opern, Melodramen u. s. w. — mehre Offertorien und eine Pastoral-Messe geschrieben hat, eben über der Vollendung seines grössten Kirchen-Werks aber gestorben ist. Dies besteht in einer solennen Messe, die vortreffliche Sätze enthält, aber nur bis zum *Et resurrexit* im *Credo* vollendet ist. Dies religiöse Werk beschäf-

tigte seine Phantasie und sein Gefühl ganz eigentlich bis zum Verscheiden, und mag ihm wol sein Ende nicht nur erleichtert, sondern auch verklärt haben.

Das wollen wir ihm wenigstens wünschen — ihm, der im Leben Vielen genützt, Viele erfreuet, Keinem geschadet, Keinen gekränkt hat! —

d. Red.

Kurze Anzeigen.

Variations sur un Thême hongrois pour le Violon princ. avec accomp. d'un second Violon, Alto et Basse, comp. — par Léop. de Blumenthal. Oeuv. 16. à Vienne, chez S. A. Steiner et Comp. (Pr. 45 Xr.)

Auf ein angenehmes, dem Rec. bisher unbekannt gebliebenes Thema in h, ¾ Takt, liefert H. v. Bl. fünf ganz der Eigenthümlichkeit desselben angemessene, nicht übel erfundene, in mancher Hinsicht aber gewiss nicht leichte Variationen und eine Coda, welche indess, da in derselben fast eben so kärglich als vorher modulirt wird, (die Harmonie bewegt sich fast durchgehends nur von dem Grundtone zu seiner Dominante) füglich um die Hälfte kürzer seyn könnte, wodurch das Ganze nicht verlohren haben würde. Die ersten drey Nummern gefallen dem Rec. am besten. Der Comp. zeigt unverkennbar, dass er das Instrument versteht; liebt aber, wie es scheint, die Höhe desselben vorzüglich, was er in mehren nicht ganz geschmackvollen, Sätzen, z. B. in den drey Schlusszeilen der Principalstimme, beweist. Wegen der zu grossen Einförmigkeit der Begleitung möchte sich übrigens das Werkchen wohl mehr zur Uebung, als zum öffentlichen Vortrage eignen. Stich und Papier sind gut.

Elegie unter den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben von Matthisson, für eine Alt- oder Bassstimme, mit Begleitung der Guitarre und des Violoncells. Musik von Carl Blum. 20stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Eine angenehme, unterhaltende Composition. Das beliebte Matthisson'sche Gedicht, dessen Schönheiten indess durch musikalische Bearbeitung erreicht zu sehen, schwerlich jemand, wenn er nur einigermassen mit der Eigenthümlichkeit desselben vertraut geworden ist, erwarten wird, ist, wie sich das fast von selbst versteht, hier durchcomponirt und an passenden Stellen recitativisch behandelt. Schwierigkeiten hat dies Stück für den Sänger und einen nicht ungeübten Guitarre-Spieler — ausser etwa auf Seite 5 — eben nicht; jedoch müssen dem Erstern fast zwey volle Octaven zu Gebote stehen, deren Grenzen indess nur sehr sparsam und vorsichtig berührt werden. Der Componist fühlte übrigens die Würde des Gedichts und die Unbedeutendheit einer gewöhnlichen Guitarre-Begleitung, weshalb er der Sache durch Hinzufügung eines Violoncells aufzuhelfen suchte, welches anhaltend beschäftigt ist und einen schon etwas sichern und gewandten Spieler verlangt. Der Rec. ist überzeugt, dass dies Werkchen, obschon in demselben nicht Alles — wie z. E. der Inhalt der roten Seite — vorzüglich gelungen genannt werden kann, doch eine freundliche Aufnahme finden wird.

Grand Quintuor pour le Pianoforte, avec accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle, comp. par J. J. Müller. Op. 17. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr. 50 Cm.)

Ein munteres und nicht oberflächliches Unterhaltungsstück für Musik-Liebhaber von mittler Fertigkeit und Gebildtheit. Das Pianoforte ist vorherrschend; doch kann auch jedes der andern Instruments sich hin und wieder geltend machen. Der Erfindung, dem Geschmack und auch der Behandlungsart nach, möchte es mit den grössern Compositionen Steibelt's am besten zu vergleichen seyn. Das lebhafte, durch Mannigfaltigkeit besonders interessirende Finale gefällt dem Ref. am besten. Für den Klavierspieler hat der Verf. auch manche ältere Form oder Wendung, z. B. das Ineinandergreifen der Hände, und, wie er's nun angebracht hat, mit Glück zurückgerufen. Ueberhaupt zeigt er sich als einen guten Praktiker. — Das Aeussere des Werks ist schön.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. №. 15. 1819.

Ueber die ersten Gründe der Harmonie.

(Beschluss aus dem 14ten Stück.)

Wie aber? sollte es denn gar nicht möglich seyn, von der so ausgezeichneten, so einzigen Eigenschaft consonirender Intervalle befriedigende Gründe anzugeben? — Ich glaube, behaupten zu können, es ist möglich; und zwar, wenn man zur Erklärung dieser unbestreitbaren Empfindungen des Gehöres einen ähnlichen Weg einschlägt, als derjenige ist, den man zur Erklärung der Erscheinungen für das Auge genommen hat. Die perspectivische Darstellung der Gegenstände, die katoptrischen und dioptrischen Erscheinungen, die farbigen Bilder des Regenbogens u. s. w. werden von dem Auge in so unbestreitbarer Richtigkeit wahrgenommen, als die Consonanzen von dem Ohre; erstere werden durch das Licht, durch Spiegelflächen, durch brechende Mittel, eben so bewirkt, als letztere durch tönende Körper und Schwingungen der Luft. Allein zur Erklärung der ersteren beruft man sich zunächst weder auf den Sinn des Gesichts, noch auf das Licht und die Werkzeuge, durch welche die Erscheinungen bewirkt werden. Bloss die einfachsten Erfahrungssätze über die Erscheinungen des Gesichts legt man zum Grunde, als: dass von Gegenständen, die sich in freyer Luft in verschiedenen Entfernungen befinden, diejenigen Punkte einander verdecken, die mit dem Auge in gerader Linie liegen, oder, wie man es ausdrückt, dass in einerley Mittel die Strahlen in gerader Linie fortgehen; — dass von einer glatten Ebene die Strahlen so zurückgeworfen werden, dass der einfallende und der zurückgeworfene Strahl mit der Ebene nach entgegengesetzten Seiten gleiche Winkel machen; — dass Strahlen, die aus einem dünneren in ein dichteres Mittel gehen, und umgekehrt, so gebrochen werden, dass ihre Richtung in letzterem sich dem Neigungslothe mehr nähert, als in ersterem u. s. w. Alsdann betrachtet man bloss die Linien und Winkel, die durch diese Erfahrungssätze angegeben werden, und erklärt nun vermittelst derselben nach den Regeln der Mathematik alle Erscheinungen, die sich dem Gesichte darstellen, vollkommen richtig, ohne dass man nöthig hat, das Sehen selbst dabey in Erwägung zu ziehen; so dass ein dieser Wissenschaft kundiger Blinder, wie z. B. Saunderson, von den Gegenständen des Gesichts, ja selbst — dem bekannten Sprichwort zum Trotz — von den Farben, in erwähnter Hinsicht richtiger urtheilt, als mancher Sehender.

Man versuche nun, ob nicht etwas ähnliches in Absicht auf die Empfindungen des Gehörs Statt finden kann. Man überlege, was man sich eigentlich unter einem Tone denkt; — wodurch man verschiedene Töne von einander unterscheidet; — wie viele verschiedene Töne man sich denken kann; — so wird man sich leicht von folgendem überzeugen. Betrachtet man bloss die Töne an sich, abgesehen von ihrem schwachen oder starken Laut, — von der Verschiedenheit, die dem Körper zuzuschreiben ist, durch welchen sie hervorgebracht werden u. s. w.: so unterscheidet sich ein Ton von jedem andern durch nichts, als durch seine Höhe. Er muss schlechterdings in seiner Höhe bleiben, wenn er derselbe bleiben soll. Die geringste Veränderung hinauf oder herunter macht einen andern Ton. In dieser Hinsicht verhält sich also der Ton gerade, wie der mathematische Punkt in einer geraden Linie, wenn man die Richtung derselben nach der einen Seite zu als die Höhe, nach der andern als die Tiefe ansicht. Soll der Punkt derselbe bleiben, so darf er nicht im geringsten weder nach der einen, noch nach der andern Seite zu genommen werden. Aber

auch in jeder andern Hinsicht lassen sich die Töne als mathematische Punkte einer geraden Linie betrachten, und zwar einer solchen, die nach beyden Seiten zu unbestimmt verlängert werden, oder, wie man es ausdrückt, als unendlich verlängert gedacht werden kann. Denn da keine zween Töne so wenig unterschieden von einander gedacht werden können, dass man sich nicht einen dazwischen denken könnte, der höher, als der eine und tiefer, als der andere wäre: so kommen sie darin mit den mathematischen Punkten einer geraden Linie überein, von denen auch keine zween als unmittelbar auf einander folgend gedacht werden können. Da auch ferner kein so hoher und so tiefer Ton gedacht werden kann, dass sich nicht noch ein höherer oder tieferer Ton denken liesse, so kommen die Töne in dieser Rücksicht mit den mathematischen Punkten einer geraden Linie überein, die nach beyden Seiten zu unbestimmt verlängert werden kann. Daraus folgt, dass alles, was sich von den Punkten einer geraden Linie, die nach beyden Seiten zu unbestimmt verlängert gedacht wird, aus mathematischen Gründen erweisen werden kann, auch in Absicht auf die Töne gelten muss.

Um nun zu untersuchen, ob sich die Intervalle der Consonanzen mathematisch erweisen lassen, so erwäge man, dass die Töne, die mit einem gegebenen Tone consoniren, auf vorerwähnte Art betrachtet, nichts anders sind, als Punkte einer nach beyden Seiten unbegränzten geraden Linie, die sich in bestimmten Entfernungen von einem gegebenen Punkte befinden, und sich zu demselben auf eine ihnen eigene Weise verhalten, die wir *harmoniren* nennen können; welche in irgend einem verhältnissmässigen Theile der Linie nur einer bestimmten Anzahl von Punkten, nicht aber allen und jeden Punkten eines solchen Theils der Linie zukommt. Man entwickele diesen Begriff weiter und nehme dabey, in Rücksicht auf die in allen Wirkungen der Natur herrschende möglichste Mannigfaltigkeit, den Grundsatz an: dass nur alle diejenigen Punkte als mit einem gegebenen Punkte nicht harmonirend angesehen werden können, bey welchen solches nicht ohne Widerspruch mit dem oben erwähnten Begriff harmonirender Punkte geschehen konnte, alle diejenigen hingegen, bey denen ein solcher Widerspruch nicht Statt findet, mit dem gegebenen Punkte auch wirklich harmoniren müssen; so wird man nach und nach auf verschiedene Sätze zur Bestimmung harmonirender Punkte geführt, woraus sich endlich dieselben völlig genau bestimmen lassen.

Es genüge hier, die hauptsächlichsten Momente dieser Untersuchung kurz anzuzeigen: und da das, was auf diese Weise von harmonischen Punkten erwiesen wird, bey den Consonanzintervallen, die wir mit denselben verglichen haben, völlig eben so Statt findet: so will ich, um, so viel möglich, jedem Leser verständlich zu seyn, mich gleich der bey den Consonanzintervallen gewöhnlichen Ausdrücke bedienen.

Es wird erwiesen, dass es Consonanzen geben muss, welche die Eigenschaften haben, die wir von den Octaven kennen, d. h. es giebt ein Consonanzintervall, dessen Vielfache vorwärts und rückwärts genommen, ebenfalls Consonanzintervalle sind, und, wenn ausser diesen noch andere Consonanzintervalle möglich sind: so muss jeder Ton, der sich in einem der letzteren von dem Grundtone entfernt befindet, auch mit jedem Tone, der sich in den erstgedachten Consonanzintervallen befindet, eine Consonanz ausmachen.

Es wird aber auch erwiesen, dass es nur eine Art solcher Consonanzintervalle geben kann, wie die Octaven sind, nicht minder, dass alle Consonanzintervalle, ausser der Octave, sowol mit dieser, als jedes derselben mit jedem andern kein gemeinschaftliches Maass haben dürfen, oder — wie sich die Mathematiker ausdrücken, incommensurabel seyn müssen.

Aus der besonderen Eigenschaft der Octave folgt sodann, dass man nur die consonirenden Intervalle innerhalb einer Octave zu bestimmen braucht, um alle übrige mögliche Consonanzintervalle zu finden.

Es zeigt sich ferner, dass es innerhalb einer Octave keine mit dem Grundtone consonirende Töne geben könnte, wenn nicht zwischen diesen Tönen selbst wieder einige Consonanzen Statt fänden, dass aber, wenn dieses Statt finden soll, der mit dem Grundtone consonirenden Töne innerhalb einer Octave nicht weniger, als drey Paare, oder sechs Töne seyn können, wobey sich zugleich ein Gesetz für die Consonanz verschiedener derselben gegen einander ergiebt.

Hierauf wird dargethan, dass, wenn eine grössere Anzahl, als sechs, mit dem Grundtone consonirender Töne innerhalb der Octave vorhanden seyn sollte, alsdann zwischen denselben ein

ähnliche Consonanzverbindung Statt finden müsste, wie zwischen den vorerwähnten sechs Tönen, und dass, wenn dieses seyn sollte, die Anzahl der Paare solcher consonirenden Töne, die ich *zusammengehörige Paare* nennen will, nothwendig eine von den folgenden seyn müsste, 7, 35, 155, 651 u. s. w., die unter dem allgemeinen Ausdruck $\frac{(2^k - 1)(2^{k+1} - 1)}{3}$ begriffen sind; dass aber auch keine höhere Anzahl zusammengehöriger Paare Statt finden kann, wenn nicht auch jede vorhergehende kleinere Anzahl solcher Paare Statt findet. Da nun ferner erwiesen wird, dass 7 zusammengehörige Paare mit dem Grundtone consonirender Töne, die kleiner als die Octave sind, nicht vorhanden seyn können, so ist auch jede höhere Anzahl damit ausgeschlossen, und daher völlig entschieden, dass es nur drey Paare solcher consonirender Töne geben kann, und auch wirklich so viele geben muss.

Nun ist also die Beschaffenheit der Consonanzintervalle im Ganzen völlig entdeckt, und es kommt uns noch darauf an, das Grössenverhältniss derselben zu bestimmen.

In dieser Absicht muss man sich zuvörderst zurück erinnern, dass die Intervalle hier als Theile einer geraden Linie betrachtet werden, die man sich unbestimmt verlängert denken kann, und von der sich daher auch keine bestimmte Grösse angeben lässt. Es kann daher auch die Grösse der Intervalle selbst nicht so bestimmt, sondern nur in Verhältnisszahlen angegeben werden. Man kann nämlich für irgend eines dieser Intervalle irgend eine beliebige Zahl annehmen, und die Zahlen für die übrigen Intervalle werden in eben dem Verhältniss grösser oder kleiner seyn, in welchem man die erste Zahl grösser oder kleiner angenommen hat. In Absicht auf die unbegränzte Linie, auf welcher die Intervalle genommen werden, wird dadurch nichts geändert, ob man diese Intervalle grösser oder kleiner nimmt; und in Absicht auf letztere selbst kommt es bloss auf ihr gegenseitiges Verhältniss zu einander an. Sollte dieses Verhältniss durch gewöhnliche Zahlen ausgedrückt werden, so wäre dieses zwar für die Octaven sehr leicht, da das Intervall jeder derselben ein Vielfaches von dem Intervall der ersten Octave ist, und die Intervalle sich einander sich verhalten, wie die natürlichen Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w. Da aber die übrigen Intervalle, wie wir oben gesehen haben, mit den Octaven sowol, als unter sich selbst kein gemeinschaftliches Maass haben, oder incommensurabel seyn müssen: so ist es nicht möglich, ihr Verhältniss gegen die Octaven sowol, als gegen einander, in ganzen Zahlen oder Brüchen von einer bestimmten Anzahl von Ziffern auszudrücken: wie ein jeder leicht begreifen wird, der sich nur ein wenig über die allergemeinsten Kenntnisse in der Rechenkunst vorgeschritten ist. — Er wird nämlich wissen, dass es nicht möglich ist, eine Zahl zu finden, welche genau die Seite von einem Viereck misst, dessen Inhalt zwey ist, und deren Grösse daher mit der Einheit, durch welche der Inhalt des Vierecks gemessen wird, nicht gemessen werden kann, d. h. incommensurabel ist; er wird wissen, dass man eine Zahl erhält, die sich der Grösse der gedachten Seite nähert, wenn man aus der Zahl 2 die Quadratwurzel auf die Weise auszieht, dass man immer mehre Decimalstellen eines unendlichen Decimalbruchs findet; womit man jedoch, so weit man es auch treibt, niemals zu Ende kommen kann. Eben dergleichen incommensurable Grössen können, wie die Mathematik lehrt, auf unzählig verschiedene Weise entstehen, z. B. durch Ausziehung der Wurzeln, nicht nur von Quadratzahlen, wie das angeführte Beyspiel zeigt, sondern auch von andern Potenzen; ingleichen, wenn man das Verhältniss der Sehnen und halben Sehnen der Bogen eines Kreises gegen einander und gegen letztere sucht u. s. w.

Wie sollte es nun möglich seyn, die Verhältnisszahlen für die Consonanzintervalle zu entdecken, da sie selbst in Ziffern so unbestimmbar sind, und auch selbst das Gesetz, nach welchem sie etwa gebildet seyn mögen, völlig unbekannt ist? Auch hier bietet uns die Mathematik ein willkommenes bequemes Hülfsmittel dar. Sie lehrt uns nämlich, dass alle Verhältnisszahlen, seyen sie unter sich commensurabel oder incommensurabel, als Logarithmen ausgedrückt werden können; und dass selbst diese Art des Ausdrucks die bequemste ist, um mit einem Blick zu sehen, ob ein Paar dergleichen Zahlen unter sich commensurabel oder incommensurabel sind. Logarithmen sind nämlich nur in dem Falle unter sich commensurabel, wenn die Zahlen, zu denen sie gehören, rationale Potenzen von einer und derselben Zahl sind, wie z. B. die Logarithmen von 2, 4, 8, 16 ..., $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ .... Alle andere sind unter sich

incommensurabel, z. B. die Logarithmen von 2 und 3, von 2 und $\frac{4}{3}$. Man übersiehet hieraus zugleich, dass — wenn auch die Verhältnisszahlen für die Consonanzintervalle an sich selbst, die Octaven ausgenommen, nicht anders als mit vielen Ziffern und nur durch Näherung ausgedrückt werden können — dennoch, wenn sie als Logarithmen von Zahlen ausgedrückt werden, die Zahlen, welchen sie als Logarithmen zugehören, wol sehr einfache und mit sehr wenigen Ziffern angebliche Zahlen seyn können. Und so ist es auch wirklich. Denn da die Logarithmen eben die Eigenschaft haben, die oben in Ansehung der Consonanzintervalle bemerkt worden ist, dass sie an sich selbst keine bestimmte Grösse haben, sondern irgend einer derselben von beliebiger Grösse angenommen werden kann, und dann alle übrigen in eben dem Verhältniss grösser oder kleiner werden: so sieht man leicht ein, dass es bey Bestimmung der Consonanzintervalle lediglich auf die Zahlen ankommt, welchen die ersteren als Logarithmen zugehören, indem das Verhältniss der Consonanzintervalle gegen einander, so wie das der Logarithmen, man nehme einen der ersteren und einen der letzteren so gross oder so klein, als man will, immer dasselbige bleibt, so lange nur die Zahlen, welchen sie zugehören, dieselbigen sind. Und nun wird es nicht mehr so schwer, die wahren Verhältnisse der sämmtlichen Consonanzintervalle zu entdecken. Man darf nur die Gesetze der möglichsten Einfachheit und möglichsten Mannigfaltigkeit, welche die Natur in allen ihren Wirkungen befolgt, zum Grunde legen. Daraus folgt unmittelbar, dass die Consonanzintervalle der ersten Octave, diese selbst mit eingeschlossen, durch so wenige, so kleine und so einfach zusammengesetzte Primzahlen bestimmt werden müssen, als mit den übrigen im vorhergehenden enthaltenen Bestimmungen vereinbar ist.

Zunächst wird erwiesen, dass das Consonanzintervall der Octave durch eine einzige und zwar die kleinste Primzahl, und also durch die 2 bestimmt werden muss.

Die vorherigen Bestimmungen erfordern sodann, dass die übrigen Consonanzintervalle noch durch zwo Primzahlen, und zwar durch 3 und 5, nebst der 2 gegeben seyn müssen; wovon der völlig überzeugende Beweis indess eine ausführliche Erörterung nothwendig macht, als man sich wol dem ersten Anblick nach vorstellen sollte.

Eben so ist es mit der endlichen genauen Bestimmung der Zahlen, deren Logarithmen den verschiedenen Consonanzintervallen entsprechen, die kleiner sind, als die Octave; denn um mit Gewissheit für jede dieser Zahlen die möglichst einfache zu finden, und dabey sicher keines der im vorhergehenden entdeckten Gesetze zu verletzen, sind ebenfalls manche umständliche Erörterungen unvermeidlich. So findet man endlich für die Consonanzintervalle der ersten Octave, diese mit eingeschlossen — aus welchen dann alle übrige Consonanzintervalle folgen — das Gesetz ihres Verhältnisses gegen einander eben so, wie man es aus der Erfahrung kennt. Sie verhalten sich nämlich, wenn man von dem kleinsten zum grössten fortschreitet, wie die Logarithmen von $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$, 2. Wir haben oben gesehen, dass die hier verzeichneten Zahlen das Verhältniss der Anzahl der Schwingungen ausdrücken, welche gleichgespannte Saiten von gleicher Dicke in gleichen Zeiten machen, wenn sie die erwähnten Consonanzintervalle angeben, oder auch die Zahlen des umgekehrten Verhältnisses der Länge eben solcher Saiten in dem erwähnten Falle.

Sollte irgend einem meiner Leser unbekannt seyn, dass die Intervalle selbst nicht durch die Zahlen der erwähnten Schwingungen selbst, sondern durch ihre Logarithmen ausgedrückt werden: so kann ihm solches begreiflich genug gemacht werden, wenn er von den Logarithmen nur dieses weiss, dass, wenn Zahlen mit einander multiplicirt oder dividirt werden, die Logarithmen der Produkte und Quotienten dieser Zahlen sich finden, wenn man die Logarithmen der Zahlen zusammen addirt, oder von einander subtrahirt. Nun erinnere er sich an die bekannte Erfahrung, dass ein und dasselbe Intervall aus einem andern Tone oder aus einer höheren Octave für das Ohr immer gleich gross ist. Z. B. eine grosse Terz bleibt immer eine grosse Terz, ich mag sie von C, von F, von G, oder von c aus u. s. w. nehmen. Daraus folgt nothwendig, dass ein zusammengesetztes Intervall für das Ohr so gross ist, als die Intervalle, woraus es zusammengesetzt ist, zusammen addirt. So zweifelt niemand, dass das Intervall der dritten Octave dreymal so gross ist, als das der ersten, ingleichen, dass das Intervall der Quinte so gross ist, als die der grossen und kleinen Terze zusammen addirt. Allein mit den Längen und Schwingungen verhält es

sich anders. Zusammengesetzte Intervalle erfordern die Multiplication der Längen und der Schwingungen der einzelnen Intervalle. So ist — um bey den erwähnten Beyspielen stehen zu bleiben — für das Intervall der dritten Octave die Anzahl der Schwingungen $8 = 2 \cdot 2 \cdot 2$, die Länge der Saite $\frac{1}{8} = \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2}$, für das Intervall der Quinte, erstere $\frac{3}{2} = \frac{5}{4} \cdot \frac{6}{5}$, letztere $\frac{2}{3} = \frac{4}{5} \cdot \frac{5}{6}$.

Daraus erhellet deutlich, dass die Intervalle für das Ohr sich wie Logarithmen verhalten, deren Zahlen Längen der Saiten, durch die sie hervorgebracht werden und ihre Schwingungen sind; und zwar geradezu wie die Logarithmen der letzteren, da sie mit diesen zugleich zunehmen, und umgekehrt wie die Logarithmen der ersteren, da sie zunehmen, wenn diese abnehmen.

So lässt sich demnach, wenn man die Töne als Punkte einer unbegränzten geraden Linie betrachtet, erweisen, dass es gewisse Intervalle von Tönen gibt, die sich von allen übrigen Intervallen durch eine ihnen allein zukommende Eigenschaft unterscheiden, und dass diese Intervalle eben diejenigen sind, die von dem Ohre als Consonanzintervalle vor allen übrigen unterschieden werden.

Wer kann nun noch zweifeln, dass diese den Consonanzintervallen ihrer Natur nach zukommende besondere Eigenschaft auch der einzige eigentliche wahre Grund ihrer Consonanz seyn muss, d. h. des besonderen Wohlgefallens, welches das Ohr an ihnen vor allen übrigen Intervallen findet; da natürlicherweise das Organ des Gehörs zweckmässig eingerichtet seyn muss, um alle Eigenheiten desjenigen, was gehört werden kann, zu unterscheiden, eben so, wie dieses bey dem Gesichtsorgan für die sichtbaren Gegenstände Statt findet.

Uebrigens wird auch der harmonische Dreyklang, als die einzig mögliche vollkommenste Consonanz mehrer Töne, für beyde Tonarten, so wie die Tonleiter jeder von beyden, aus dem vorstehenden dargethan.

Alles dieses findet man in einer Schrift, die im Druck erscheinen soll, sobald der Verlag derselben durch die Aussicht, hinlängliche Abnehmer zu finden, möglich gemacht ist. Ohne Zweifel ist es ein Gegenstand, der jedem Kenner und Liebhaber der Musik, der sich auch zu einigem Nachdenken über die Gründe dieser herrlichen Kunst geneigt fühlt, nicht gleichgültig seyn sollte, und eben so wenig jedem der Mathematik und Physik beflissenen; denn auch diesen beyden Wissenschaften gehört die vorliegende Untersuchung an.

Uebrigens ist zu deren Verständniss nicht mehr erforderlich, als allgemeine Begriffe von der Grössenlehre, Kenntniss der Rechnungsart mit Logarithmen und der Rechnung mit Buchstaben und Gleichungen, doch so, dass von Auflösungen der letzteren nur ein einzigesmal die einer quadratischen und nie einer höheren vorkommt. Von Differential- und Integralrechnung ist in der ganzen Abhandlung niemals die Rede, eine einzige Stelle in der Einleitung ausgenommen, die auch von dem unkundigen Leser ohne Nachtheil überschlagen werden kann.

NACHRICHTEN.

Uebersicht der diesjährigen Carnevalsopern in Italien. (Beschluss des Berichts in No. 14.)

Neapel. Die Oper *Alzira*, welche der verstorbene junge Componist *Manfroci* für das kleine Theater Valle in Rom schrieb, machte auf dem hiesigen grossen Theater St. Carlo keinen Effect. Hingegen wurde Fioravanti's *Modesta raggiratrice* auf dem Teatro Fondo mit wahrem Vergnügen gehört. Von den übrigen auf diese Hauptstadt Bezug habenden Nachrichten werde ich weiter unten sprechen.

Genua. Prima Donna: Signora Bianchi Crespi; Männerrollen, Signora Mosca, Tenorist, Hr. Lombardi. In Rossini's *Aureliano in Palmira* soll die Mosca und in Mayr's *Ginevra di Scozia* hingegen die Bianchi sehr gefallen haben. Mayr's Oper fand eine weit bessere Aufnahme, als jene von Rossini.

Bologna. Die *Clotilde* von Coccia gefiel; man lobt die schöne Stimme und den schönen Gesang der Prima Donna Bello, wie auch den Buffo Torri. Generali's Oper *Il servo padrone* gefiel erst nach einigen Vorstellungen.

Cremona. In der *Celanira* von Pavesi, erwarb sich die Rosa Mariani, die eine schöne Stimme und eine gute Gesangsmethode haben soll, vielen Beyfall; auch die Prima Donna Canzi und der Tenorist Bertozzi fanden Beyfall. Alle insgesammt zeichneten sich in der zweyten Oper *Sigismondo* von Rossini aus.

Verona. Die beyden älteren Opern *Celanira*

von Pavesi und *Quinto Fabio* von Nicolini gefielen und in denselben der Castrat Velluti, die Prima Donna Brida und der Tenorist Bianchi.

Vicenza. Die Prima Donna Grazioli, der Tenorist Coriolotti und die beyden Buffi Rosich und Zucchi gefielen in Rossini's *Italiana in Algeri*, in Mosca's Farse, *Il filosofo* und in einer andern Farse, *Teresa vedova* betitelt.

Brescia. Rossini's *Cenerentola* machte nicht viel Glück, dessen *Tancredi* hingegen fand vielen Beyfall, wie auch die Marchesini in derselben Rolle.

Lodi. Der einst sehr berühmte Tenorist David, gegenwärtig über siebenzig Jahr alt, betrat hier diesen Carneval abermals das Theater in Mayr's *Misteri Eleusini* und erndtete immerwährend Beyfall ein. Ich war bey einer Vorstellung selbst zugegen und gestehe, dass mich dieser alte Mann, dessen feuriges Spiel ihn auf der Bühne um die Hälfte seiner Jahre zurücksetzt, ganz überrascht hat. Noch jetzt nimmt er das $\overline{b}$ mit vollem Brustton recht gut und geht mit dem Falset bis $\overline{\overline{e}}$. Wie sind doch alle heutige Tenore wahrhaftig Null, wenn man bedenkt, was ein David in seinen jüngeren Jahren war; und haben die Italiener, welche nebst ihm einen Marchesi, eine Banti, eine Silva u. s. w. hatten, nicht Recht, wenn sie behaupten, es gebe heut zu Tage keine Sänger mehr?

Piacenza. Rossini's *Cenerentola* gefiel mittelmässig. Die Beltraud trat nachher mit Beyfall in dessen *Italiana in Algeri* auf.

Pavia. Die Carolina Bassi (die Mayländerin), die so eben aus Spanien zurückkam, wurde gleich nach einigen Vorstellungen in Rossini's *Tancredi* krank, worauf eine gewisse Caravaglia in Coccia's *Evelina* mit vielem Beyfall auftrat. Wie ich höre, soll es ernsthafte Auftritte zwischen den Parteyen beyder Sängerinnen gegeben haben, und die Bassi nach ihrer Genesung in der ersten Oper mit einer glänzenden Aufnahme gekrönt worden seyn.

Mantua. In der hier mit ungünstigem Erfolge gegebenen ersten Oper *Clotilde*, von Coccia, ereignete sich der traurige Fall, dass die Prima Donna .... nicht allein mit gekochten Birnen u. dgl. beworfen wurde, sondern man schleuderte sogar vom obern Stocke brennbare Materie auf sie herab, die zum Glücke nur den untern Theil ihrer Kleider verzehrte. Nach sichern Nachrichten liegt dieser Ausgelassenheit eine fremde Ursache zum Grunde. Es wäre überhaupt zu wünschen, dass in den kleineren Theatern Italiens dem Unfuge einiger ungezogenen Menschen mit grosser Strenge gesteuert werden möchte. Gewisse Leute glauben hier zu Land das Recht zu haben, weil sie nun einmal das *Entrée*-Geld bey der Kasse erlegt, dem armen Compositeur oder Sänger, wenn es ihnen unglücklich geht, mit gekochten Birnen und Aepfeln das Gesicht zu bewerfen. Welche Massregeln die Mantuaner Polizey ergriffen hat, ist mir unbekannt; besagte Prima Donna soll aber nachher in Rossini's *Italiana in Algeri* mit Beyfall aufgetreten seyn.

Bergamo. Im hiesigen Stadttheater gab man Mayr's *Lodoiska* und Rossini's *Aureliano in Palmira*. Sängerinnen waren die Silvestri und Cornelli und Hr. Sirletti Tenorist.

Fano. Im Teatro alla Fortuna gab man Pär's *Agnese*, in welcher Mad. Pär vielen Beyfall hatte.

Lucca. Auch hier wurde Pär's *Agnese* gegeben und die Prima Donna Aniati, so wie der Bassist Pitrini zeichneten sich in derselben vortheilhaft aus.

Siena. Im Teatro de' Rinnovati gefielen Mosca's *Pretendenti delusi* und Mayr's *Elisa*. Die Prima Donna Leoni Bassi, der Tenorist Sinni und der Buffo Poggi fanden vielen Beyfall.

Florenz. Die erste Oper *Bajazet* von Generali machte fiasco, die zweyte Oper, *I baccanali di Roma*, ebenfalls von Generali, gefiel; es mögen daran die Malanotte und die Berthotti ...

Pisa. Hier machte die mir unbekannte erste Oper einen fiasco, worauf der Impresario die Flucht nahm; wie es weiter ging, weiss der Himmel.

Empoli (in Toscana). Hier wurde dies Jahr ein sehr schönes Theater eröffnet, allein mit Schauspielen.

Ferrara. Prima Donna, Signora Bressa; Tenorist, Hr. Gentili; Buffo comico, Hr. De Grecis. Die *Clotilde* von Coccia gefiel; Rossini's *Italiana in Algeri* soll ebenfalls eine gute Aufnahme gefunden haben.

Macerata. Die Prima Donna Paris Nenci, der Buffo Lipparini und der Tenorist De Bagnis trugen zur guten Aufnahme der *Cenerentola* bey.

Ancona. Prima Donna Mathelesi und die beyden Buffi, Bisi und Del Medico. Die erste Oper, *la ventura di colla urbano*, von Generali, machte fiasco, die zweyte Oper, *le moglie di due mariti*, von Fioravanti, gefiel.

Pesaro. Von der hier anwesenden Prinzessin Gallee unterstützt, gab der hiesige impresario Päer Griselda, worin sich die Prima Donna Nova in der Rolle der Griselda und Hr Alperandi in jener des Gualtieri vorzüglich auszeichneten.

Triest. Prima Donna, Signora Morandi; Tenorist, Hr. Doctrz; Buffo cantante, Hr Cavoen, Buffo comico, Hr Nicolo Bassi. Hier gab man *Oen non compeu omnes* von Hrn Portogallo und Rossini's *Pietra del paragone*.

Sicilien. Die Zeitung von Messina enthielt unlängst folgenden Artikel: „Hr. Raimondi, ein Schüler Tritto's, hat endlich nach ununterbrochener zweyjährigen Arbeit ein Requiem beendigt, welches er auf Wunsch eines ausgezeichneten Dilettanten, der ihn bey Gelegenheit des Leichenbegängnisses der verstorbenen Königin die Messe des grossen Mozart's dirigiren sah (bey welcher Gelegenheit er das Libera, welches darin mangelte, eigends in Musik setzte), zu componiren unternahm. Besagtes Requiem des Hrn R. enthält acht, zwölf, sechzehn und eigne zwanzig parti reali. Der Componist hat geäussert, er wünschte nicht, sein Werk nicht allein den ersten Meistern Siciliens, sondern auch ganz Italiens und vorzüglich jenen von Neapel, wo Euterpe ihren Sitz hat, zur Prüfung darzulegen.

Vermischte Nachrichten.

Man wird bey der heutigen Aufzählung der Sänger in den Opere serie die Bassisten ganz vermissen; allein gegenwärtig besitzt man auch der wenigen, noch in Italien vorhandenen, guten Bassisten bloss in den Opere buffe, und die schlechten nimmt man selbst auf grossen Theatern zu der ernsthaften Oper, die, weil sie meist als Buffi auftreten, noch dazu die Rolle verderben. — Mehre Bischöfe im Kirchenstaate haben diesen Carneval die Walzer zu tanzen verboten. — In einer Probe, die letzthin mit der Mayr'schen Oper *Danae* im Theater Argentino zu Rom gemacht wurde, bekam ein Chorist Convulsionen, und liess dabey eine messa di voce hören, die selbst bey den besten Sängern Bewunderung erregen muss; derselbe bekam nachher eine Art Veitstanz. — Wie man sagt, schreibt Rossini gegenwärtig in Neapel den dritten Act seiner Oper *Mosè* aufs Neue, weil er anfänglich gänzlich durchfiel, und schon in der ersten Vorstellung weggelassen wurde. Von seiner neuesten Oper *Riccardo* sind hier so viele widersprechende Berichte eingelaufen, dass sich alles dahin reducirt, dass sie schöne, im Ganzen aber wieder lärmende Musik aufzuweisen habe, keineswegs aber besonders auszuzeichnen sey. Nach einigen soll bloss ein Act gefallen haben. Ein Neapolitanischer Compositeur schrieb gleich nach der Aufführung dieser Oper an eine hiesige Dame folgende, die gegenwärtige Aufnahme der neuen italienischen Opern in Italien sehr richtig bezeichnende Worte: „Ich soll Ihnen etwas von unseren Theatern schreiben? Jetzt ist es nun einmal so: in der ersten Vorstellung macht die *ganze* Oper furore, in der zweyten und dritten Vorstellung gefällt bloss ein Act; in der vierten und fünften gefallen nur zwey oder drey Stücke aus diesem, und endlich gefallen aus diesen Stücken bloss zwanzig oder dreyssig Takte." Dies höchst wahre Gemälde bezeichnet im Grunde das, was ich seit mehren Jahren so oft von hiesigen Opern schrieb, die mit einem furore anfingen und in allem sechs bis sieben Vorstellungen erlebten. Die Ursache hiervon wird wol jeder Verständige sogleich einsehen, und die Italiener selbst nennen dergleichen Musiken *fuoco di paglia* (Strohfeuer), *polvere agli occhi* (Sand in die Augen werfen), und andern Worten: Blendwerk. Und so wie es flüchtige und anhaltende Arzneyen giebt, so ist auch gewissermaassen der Reitz der Musik flüchtig oder anhaltend, je nachdem diese innere Kraft oder innern Werth, oder nicht besitzt. — Schon längst hiess es, dass Spontini und Pär nach Neapel kommen sollen und daselbst zwey Opern componiren, allein bis heute wissen wir von ihrer daselbst erfolgten Ankunft nichts. Es ist zu vermuthen, dass beyde nicht viel Glück in ihrem Vaterlande machen werden, am wenigsten Spontini und am allerwenigsten der herrliche Cherubini, es müsste nur seyn, dass Pär viel neue Gedanken mitbrachte und die beyden Anderen mehr Gesang hören liessen. — Wie es scheint, leitet Rossini, nebst der Colbrand so ziemlich das Ruder in den Theatern, daher gefiel kaum die Pisaroni daselbst in Mayr's *Lodoiska*, welche Oper bald ein Ende nahm.

Berlin. Uebersicht des März. Den zweyten gab Hr Franz Czerwenka, Mitglied der kais. russischen Kapelle, Concert. Er blies ein Oboeconcert von Maurer, und ein auch von Maurer

gesetztes Potpourri mehrer russischer Lieder auf der Oboe aus. Er zeichnete sich aus durch Sicherheit des Ansatzes, Stärke und lange Haltung des Tons, das Crescendo, Vibriren und die zarte Lieblichkeit des Tons, so wie durch inniges Gefühl im Vortrag des Adagio. Er erlangte vielen Beyfall, so wie am 12ten, wo er in dem Zwischenacte im Theater Variationen von Maurer vortrug, bey denen man die glückliche Ueberwindung der vom Componisten gehäuften Schwierigkeiten bewunderte.

Den 16ten war im Theater eine musikalische Akademie. Die Ouverture aus Righini's *Tigranes* eröffnete würdig den genussreichen Abend. Mad. Kirckeberg trug hierauf sehr brav auf der Harmonika eine Cavatine von Winter vor, und begleitete auf derselben die von ihrer Tochter vorgetragene Legende von Schlegel: *der heilige Lucas*. Der Kammermusicus, Hr. Schwarz blies mit gewohnter Fertigkeit eine von ihm gesetzte Phantasie auf dem Fagott. Mad. Wranitzky-Seidler und die Herren Stümer und Blume sangen die von Kreutzer componirten *Frühlingslieder* von Uhland: *Frühlingsahnung*, *Frühlingsglaube*, *Lob des Frühlings*. Den Beschluss machte eine schon früher hier gehörte Messe vom Freyherrn v. Poissl, in der Dem. Eunike, Mad. Thürrschmidt und die Herren Eunike und Blume die Solopartien trefflich ausführten.

Den 18ten gab der Kammermusicus Hr. W. Gabrielsky Concert. Er blies ein von ihm gesetztes Flötenconcert, Variationen für die Flöte mit Begleitung des Orchesters, von seiner Composition, und mit seinem jüngern Bruder Julius ein Adagio und Rondo für zwey Flöten. Sein Vortrag ist meisterhaft und gewährte den zahlreichen Zuhörern hohen Genuss.

Den 19ten gab der Kammermusicus Hr. Hernbuch Concert. Er blies ein Oboeconcert von Westenholz und mit Hrn. Tausch ein Doppelconcert für Oboe und Clarinette von Cramer. In Zartheit des Tons, vollkommener Sicherheit auch bey den grössten Schwierigkeiten und innigem Gefühl beym Vortrag eifert er unserem Westenholz mit Glück nach.

Am 22sten gab Hr. Concertmeister Seidler mit seiner Gattin Concert. Auszeichnung verdienten an dem Abend, wo alles zum Genuss einlud, das Septett von Beethoven für Violine, Viola, Violoncell, Klarinette, Fagott, Horn und Contrebass, vorgetragen von den Herren Seidler, Semler, Kraatz, Jäger, Bliemann, Schucke und Eisold. Mad. Seidler sang die Cavatine aus Zingarelli's *Romeo und Julie*: Ombra adorata aspetta, ein Lied mit Fortepiano-, Violin- und Chor-Begleitung von Wolbrück, und mit Hrn. Stümer ein Duett aus Rossini's *Armide*. Hr. Seidler entzückte noch durch die von ihm auf der Violine gespielten Variationen und Polonoise.

Den 29sten ward zum erstenmal gegeben: *Heermann und Thusnelde*, Schauspiel in drey Abtheilungen, mit Chören, Gesängen und Tänzen von v. Kotzebue. Schon früher war dies Stück zum Carneval angekündigt worden; aber auch damals wäre es um sechs Jahre zu spät gekommen. Der Inhalt ist ganz den Gefühlen und Redensarten der Jahre 1813-15 nachgebildet, und ward auch damals in Königsberg in Preussen mit Enthusiasmus aufgenommen: hier liess es *jetzt* kalt und keine Hand regte sich bey den Theaterreden, kein Beyfallslaut ertönte bey den Phrasen, die damals in aller Munde waren. Die General-Intendantur hatte durch Nebenwerke dem schwachen Inhalt nachzuhelfen gesucht, um es durch Pomp zu blenden und zu locken. Die Decorationen waren von dem Hrn. geheimen Baurath Schinkel gezeichnet, und den Decorationsmalern Köhler, Gerst und Gropius gemalt worden. Die zur Handlung gehörigen Ballete sind von dem Hrn. Balletmeister Telle erfunden, und die Solopartien wurden von den Herren Hoguet, Lauchery, Riebe, Gasperini, Mosse und den Dems. Lemiere, Vestris und Romisch ausgeführt. Die Hauptrollen des personenüberreichen Stücks waren in guten Händen; Hr. Blume gab den Heermann, Mad. Stich die Thusnelde, Hr. Mattausch den Varus, Hr. Lemm den Merhod, Mad. Wolf die Norne. Die Musik vom Kapellmeister, Hrn. B. A. Weber ist wahr und ausdrucksvoll durchgeführt und mit vielem Fleiss und erfahrner Kunst gearbeitet. Mehr als zwölf Chöre zeichnen sich theils durch Kraft, theils durch Lieblichkeit der Melodie, theils durch Harmonie und Instrumentaleffecte aus. Den meisten Beyfall erhielten die treffliche Ouverture, die Finale's des ersten und zweyten Acts, der Chor der römischen Krieger: Uns im Dickicht lasst uns lauschen u. s. w., und Heermanns Poesie mit Chor: Mein Schwert, mein Ross u. s. w. Die Tags vorher die Nachricht von der Ermordung des Hrn. v. Kotzebue zu Mannheim hier eingetroffen war,

so ward sein *Herrmann* gewissermassen die Todtenfeyer des frühverblichenen Dichters.

Den Sosten gab der Kammermusicus, Hr. C. Hertel Concert. Er spielte sehr brav das vierte Violinconcert von Lafont und eine Polonoise von Mayseder für die Violine.

Unter der Zwischenmusik im Theater zeichneten sich in diesem Monat aus: Am vierten ein Potpourri für die Violine von Spohr, gespielt von dem Kammermusicus Hrn. Böhmer, und an dem 28sten und einigen folgenden Tagen zwischen dem ersten und zweyten Acte des trefflich dargestellten Lustspiels: *Donna Diana*, nach dem Spanischen des Moreto von West, das Concertino für drey Hörner und ein chromatisches Horn, gesetzt vom Kammermusicus Hrn. Schneider und vorgetragen von den Kammermusikern, Hrn. Lenz, Bliessener, Schunke und Pfaffe.

Breslau. Ihr Pariser Correspondent hat über Boyeldieu's *rothes Käppchen* (*Chaperon rouge*) in Ihrer Zeitung manches ausgesprochen, was unsere Erwartung auf diese Oper um so mehr spannte, da Boyeldieu sich durch seine bis jetzt bekannten Werke alle Achtung erworben hat. Vielleicht ist unser Theater in Deutschland das erste, auf welchem diese Oper erschienen ist: sie wurde zum erstenmal den 26sten März d. J. mit ausserordentlichem Beyfall gegeben, und mit gleichem Erfolg zwey Tage nach einander wiederholt. Die Darstellung dieser Oper war in mehr als einer Hinsicht eine der interessantesten, die wir seit geraumer Zeit auf unsrer Bühne gesehen haben: theils wegen der wirklich lieblichen Musik und der trefflichen, dem sämmtlichen Personale zu vieler Ehre gereichenden Aufführung, theils wegen der Scenerie und endlich, weil Dem. Bierey, die Tochter unsers verdienten Kapellmeisters, zum erstenmal wieder seit ihrer Kindheit die Bühne betrat.

Die Musik dieser Oper hat die Erwartung, zu der uns der Name des schätzungswürdigen Componisten berechtigte, völlig befriedigt: sie ist voll Geist, Lebendigkeit und treffender Charakteristik, so dass man immer glauben möchte, jedes Gefühl, jede der verschiedenen Situationen könne nicht treuer und glücklicher ausgedrückt werden, als durch die Töne, in welchen sie hier ausgedrückt und begleitet werden. Genialität, Einsicht und Besonnenheit zeigen sich bey diesem trefflichen Werke im schönsten Bunde. Das Genialische des Componisten erkennt man noch mehr, wenn man seine Opern mit einander vergleicht. Wie verschieden ist *Johann von Paris* von diesem *Roth-Käppchen*; doch sind beyde wahr und schön, und beweisen, dass Boyeldieu keine Manier angenommen hat, in der er alle seine Opern schreibt, wie so manche beliebte Componisten unserer Zeit. Gleichen sich nicht dagegen alle uns bis jetzt bekannten Opern Rossini's, wie Zwillingsgeschwister? Die Ausführung dieser Oper war vorzüglich gut: alle dabey mitwirkenden Künstler trugen mit rühmlichem Eifer das ihrige dazu bey. Hr. Ehlers als Rodolph (Wolf genannt) spielte und sang diese Rolle meisterhaft. Hr. Geyer als Graf Roger, Hr. Mosewius als Eremit, Mad. Mosewius als Nanette, Mad. Anschütz als Berta und Hr. Schmelka als Joh. erfreuten das zahlreiche Publikum durch guten Gesang und richtig durchdachtes und in einander greifendes Spiel. Alle Erwartung übertraf jedoch Dem. Bierey durch ihren Debut als Röschen. Schon vor neun oder zehen Jahren erschien sie, noch im kindlichen Alter, auf unserer Bühne in einigen Opern (als Adolph in *Camilla*, als erster Knabe in der *Zauberflöte*, als Tochter des Kerkermeisters in *Raoul Crequi* etc.) und zeigte schon damals glückliche Anlagen. Seitdem aber hatte sie die Bühne nicht wieder betreten. Erst seit zwey Jahren trat sie in den hiesigen Concerten als Sängerin auf und bewies, dass sie inzwischen die Ausbildung ihres Talents keinesweges vernachlässigt habe. Jetzt, in der Blüthe des jungfräulichen Alters, betrat sie zum erstenmal wieder das Theater und überraschte uns auf das angenehmste als Röschen. Sie führte diese, selbst für eine gewandte und geübte Schauspielerin nicht leichte Rolle mit vieler Sicherheit und Gewandtheit durch, welche durchaus nicht bemerken liessen, dass dieses ein erster Versuch sey. Ihre Stimme ist rein und hat ein schönes Metall, hinlängliche Kraft, Umfang und Geschmeidigkeit; ihr Triller ist richtig und schön, ihre Manier zeugt von guter Schule; sie trägt mit richtigem Gefühle und Ausdruck vor. So viele Vorzüge und ein bey so jugendlichem Alter schon bedeutender Grad von Bildung berechtigen zu der Hoffnung, dass Dem. Bierey durch ferneren Fleiss und zweckmässiges Studium sich zu einer der vorzüglichsten Sängerinnen ausbilden werde. Auch das Orchester trug unter

der Leitung des Hrn. Bierey, durch rühmlichen Eifer und gewohnte Precision zu der guten Ausführung dieser Oper bey, so dass nichts den genussreichen Abend störte, den uns dies treffliche Kunstwerk gewährte.

Dresden. Am dritten März spielte der königl. Würtembergische Kammermusicus, Hr. Kraft, im kleinen Theater vor dem kleinen Stücke, *der Abend am Waldbrunnen*, dramatisches Idyll in einem Acte von Fr. Kind, ein von ihm componirtes Larghetto und Rondo für das Violoncell, und nach jenem Stücke eine andere Composition, ebenfalls von ihm selbst auf das Thema eines Gesanges von Pientaudo: *Son gelsomino* etc. gesetzt. Sein Spiel zeichnet sich durch Präcision in der Ausführung und durch schönen Gesang im Vortrage der Passagen aus. Seine Töne sind deutlich, rein und von dem Näselnden frey, das dieses Instrument und gewöhnlich seine Natur nach hat. Er schien jedoch auf unser Publikum nicht allzugrossen Eindruck zu machen, woran wol die Wahl der Tonstücke Schuld seyn möchte, in welchen das Muntere, Abwechselnde und Imponirende fehlte, welches ein gebildetes Ohr fordert.

Am neunten gab der königl. Preuss. Kapellmeister, Hr. Bernh. Romberg, mit dem Beytrade der hiesigen königl. Kapelle, im Saale des Hotel de Pologne eine grosse musikalische Akademie, worin folgende Stücke vorgetragen wurden: Im ersten Theile: 1. Eine geniale, glänzende und schön ausgeführte Ouverture von Hrn. B. Romberg; 2. Arie in C dur aus Righini's *Armida*, gesungen von Dem. Caroline Benelli. Die junge Sängerin bewies hierbey ihre lobenswürdigen Fortschritte der Kunst unter der Anleitung ihres Vaters: sie sang diese schwere Arie mit Präcision, richtiger Intonation und sprechendem Gefühle, so wie auch mit Leichtigkeit und Bravour in den Passagen, wofür ihr allgemeiner Beyfall ward; 3. Concert für das Violoncell, in Fis moll gesetzt und gespielt von Hrn. Romberg. Im zweyten Theile: 1. Variationen über russische Lieder in D dur, gesetzt und gespielt von Hrn. Romberg; 2. Arie aus *Matrimonio segreto*, von Cimarosa in Es dur: *Pria che spunti in ciel l'aurora* etc., gesungen von Hrn. Tibaldi. Obgleich dieses Stück schon etwas ältlich und mehr für die Bühne als für den Concertsaal geeignet ist, so bleibt es immer in seiner Art ein Meisterwerk. Hr. Tibaldi sang es so gut, dass es vollen Beyfall fand; 3. Capriccio über schwedische Lieder und Tänze in E dur, von Hrn. Romberg in Musik gesetzt und gespielt.

Was sollen wir alles von diesem berühmten Künstler sagen? Alle Urtheile und das allgemeine Entzücken, welches er durch sein Spiel hervorbringt, bezeugen einstimmig, dass er der erste aller Violoncellisten sey. Seine Tonsetzung ist originell, seine Harmonie und Melodie klassisch und mit Recht kann man ihn, mit Rousseau, *un des sanctuaires de l'harmonie* nennen. In seinen Werken zeigt sich gründliche Einsicht mit hoher Begeisterung vereinigt und eine treffliche Haltung; die Orchester-Begleitung der Solo's gleicht einem schönen Blumenstücke; die grössten Schwierigkeiten werden ihm leicht, seine Töne sind ein schmelzender Gesang, aus ätherischen Klängen gewoben. Allgemein war das Entzücken, allgemein der lauteste Beyfall.

Unpässlichkeit einiger Sänger und Sängerinnen brachte uns um etliche Vorstellungen deutscher und italienischer Opern; endlich gab die italienische Gesellschaft am 10ten *Pavesi's Ser Marcantonio*. Diese leichte, jedoch liebliche Musik, über welche schon im vorigen Jahrgange dieser Zeitung (S. 5..) gesprochen worden, hat manche ansehnliche, harmonische und theatralische Stücke, wodurch sie immer gefällt. Dem. Benelli zeichnete sich auch in dieser Vorstellung durch Gesang und Spiel aus und wurde mit Beyfall belohnt. Wir bedauern, dass sie unser Theater verlassen hat. Sie will, wie man sagt, nach Paris oder Italien gehen, um ihre theatralischen Kenntnisse und ihre Kunst zu vervollkommnen. Auch die Herren Tibaldi, Benincasa und Sassaroli zeichneten sich rühmlich aus.

Am 17ten wurde Rossini's *Elisabetta* wiederholt. Die Musik dieses Tonsetzers scheint sich in dem Gehörn des hiesigen Publikums eingenistet zu haben; denn alles, was von ihm kommt, wird mit Beyfall aufgenommen. Je öfter wir indess diese Musik hören, desto mehr bestätigt sich das, was Seite 228 des vorigen Jahrgangs d. Z. darüber gesagt worden ist. Dem. Funk, als Elisabetta, liess zwar den bekannten Fehler des Detonirens wieder hören, jedoch weit weniger, als andermals. Allerdings ist diese Rolle der unnatürlichen vom Tonsetzer darein gelegten Verwickelungen wegen sehr schwer zu singen, allein Dem. Funk hätte sie sollen abändern und ihrer Stimme anpassen

lassen; denn Bravour-Arien sind, wie schon öfters bemerkt worden ist, nicht für ihre Stimme, wol aber ein Gesang voll Haltung. Sie erhielt vielen Beyfall, eben so Mad. Mieksch, als Mathilde, und die Herren Benelli und Tibaldi, als Leicester und Norfolk. In der Rolle des Guglielmo, Hauptmanns der königl. Garden, trat ein gewisser Hr. Bullinger auf, den wir mit dem Mantel der christlichen Liebe bedecken. Das ganze Orchester führte diese Musik mit der gewöhnlichen lobenswerthen Genauigkeit auf.

Zum Schluss der Bühne vor den Osterfeyertagen wurde *la Donna cambiata*, von Paër, von der italienischen Gesellschaft am 29sten gegeben. Die Besetzung dieser Oper, über welche in diesen Blättern schon mehrmals gesprochen worden ist, war die ehemalige; nur Lucindo's Rolle, die ehedem Hr. Ricci spielte, hatte diesmal Hr. Tibaldi übernommen. Letzterer übertraf den erstern im Gesange und Spiele, und erhielt folglich Beyfall. Noch bemerken wir, dass nach dem ersten Aufzuge der Hr. Kammermusikus Ludwig Haase das erste Allegro eines Violin-Concerts von Rode in A dur spielte. Dieser junge Künstler, ein Schüler des Hrn. Concertmeisters Polledro, macht durch seinen schnellen Fortschritte seinem Lehrer viel Ehre; sein schöner Ton nähert sich der Menschen-Stimme. In Ausdruck, Gefühl und Bravour strebt er mit Glück seinem Meister nach und verspricht, sich zu einem vorzüglichen Concertisten auszubilden. Er scheint den Grundsatz zu befolgen: Ein guter Anfang führt sicher zum Ziele. Auch fand er den ermunterndsten Beyfall.

Nürnberg, *im März* 1819. Endlich hat das hiesige Stadtmusik-Chor die mit zwölf Jahren vergebens nachgesuchte feste Einrichtung erhalten. Alle Stadt-Musiker sind nun besoldet, freylich nicht so bedeutend, wie in andern grossen Städten, aber schon das, was sie erhalten, ist für die Gemeinde- und Stiftungs-Kassen jetzt, wo der Lasten so viele auf sie gewälzt werden, eine ansehnliche Ausgabe und deshalb verdient der Stadt-Magistrat allen Dank. Es ist nun zu hoffen, dass zuvörderst auch auf Verbesserung der, ehedem hier so hoch in Ehren gehaltenen, Kirchenmusik gedacht werde, und dass man sich nicht mehr damit begnügen werde, an Festtagen das Kirchenlied mit Trompeten und Pauken begleiten zu lassen. Es kann nun auch Besseres gedeihen, da die Stadtcantoren ebenfalls in ein bestimmtes Verhältniss gesetzt worden sind und da der Director des Stadtmusik-Chors die Mitglieder des musikalischen Vereins immer bereitwillig findet, ihn zu unterstützen, wenn es ihm nur Ernst ist, etwas Bedeutendes, gehörig und zeitig einstudirt, zu geben. Dass das Publikum Empfänglichkeit für ernste Musik habe, zeigte sich bey mehren Gelegenheiten, z. B. am Erntefest des vorigen Jahres, wo von dem Musik-Verein in der ehrwürdigen St. Lorenzkirche ein Theil des *Vater-Unser* von Neumann und am Weihnachtsfest, im grossen Saale des goldnen Adlers, Händels unerreichtes Meisterstück, *der Messias*, gut und mit grösstem Beyfall gegeben wurde. Die letztere Aufführung, zum Besten der Armen, hatte durch die lebhafte Theilnahme des Publikums den günstigen Erfolg, dass von dem Ueberflusse der Einnahme 256 Arme durch Holzaustheilung unterstützt werden konnten. Auch die Theilnahme an der Concert-Musik erhält sich. Die Akademien des musikalischen Vereins erfreuten sich diesen Winter immer eines gewählten, sehr zahlreichen Publikums. Ausser dem *Messias*, Haydn's *Jahreszeiten* und *Schöpfung*, Winter's *Timotheus* u. s. w. boten sie mancherley an Gesang und Instrumental-Werken, besonders an ersteren, dar, was mit Beyfall aufgenommen wurde. Auch in letzteren würde noch mehr geleistet worden seyn, hätten die Stadt-Musiker, welche bey den Akademien mitwirken, schon früher durch eine feste Anstellung mehr Aufmunterung gefunden.

Concerte fremder Künstler hatten wir nur wenige. Die unvergessliche Mad. Harlass, mit ihrem Begleiter Hrn. Bärmann, entzückte uns wenige Wochen vor ihrem Eintritt in die Regionen der ewigen Harmonien in einem im Museum gegebenen Concerte. Herr Wolfram, der talentvolle Flötenspieler und Hr. Kummer, der fertige Fagottist, gaben mit Beyfall Concert; desto weniger konnte ihn ein Hr. Naum erhalten, der sich nicht scheute, einem Publikum, das Achtung verdient, es sey mehr oder minder zahlreich, ein Orchester von vier Musikern vorzustellen.

Ein junger Künstler auf dem Fortepiano, Hr. Hartknoch aus Dresden, Schüler des trefflichen Hummels, verschönerte auch die vorletzte der Winterakademien des Musik-Vereins. Er trug das herrliche Hummel'sche Septett und Variationen desselben Meisters vor und überwand alles, was

zu Schwierigkeiten in beyde Compositionen gelegt ist, mit seltner Leichtigkeit und mit einer Ruhe und Sicherheit, die nicht eben allen Künstlern eigen ist. Ihm lohnte ungetheilter Beyfall und der allgemeine Wunsch, dass ihm eine freundliche Zukunft auf der betretenen Kunstbahn beschieden seyn möge.

Ueber unsere Opernmusik ist nichts zu sagen! Das Theater, welches schon länger kränkelte, unterlag endlich und wurde am 15ten März geschlossen. Das Schauspiel war in letzter Zeit noch erträglich, die Oper aber unbedeutend. Ob sich ein Unternehmer zu Errichtung einer stehenden Gesellschaft finden werde, oder ob wandernde Truppen ihr Glück hier versuchen werden, steht noch zu erwarten.

K u r z e A n z e i g e n.

Trois Sonates pour Pianoforte avec accomp de Violon et Violoncelle obligés, comp. par J. Aman. Oeuvr. 76. à Mayence, chez Schott. (Pr. 4 Fl.)

Hr. A. hat eine beträchtliche Reihe von Jahren hindurch *sein* Publikum auf eine leichte und gefällige Weise zu unterhalten gewusst: und das thut er auch hier. Virtuosen, oder auch Liebhaber, die Grosses, Tiefes, Schweres suchen, gehören nicht in dieses sein Publikum, und wie er keinen Anspruch macht, diese zu beschäftigen, so dürfen sie auch an ihn keinen Anspruch machen. Hingegen Liebhaber, die Leichtflüssiges, mässig Munteres und Gefälliges suchen, mit bequemer Vortrag sich vergnügen wollen, und überhaupt sich ohngefähr das wünschen, was für die vergangene Zeit Pleyel in seinen Sonaten mit Begleitung war und leistete: diese werden mit ihm in diesen neuen Compositionen zufrieden seyn, sowol was die Gedanken, als was die Behandlung und auch die Instrumentirung anlangt. Der Violoncellist hat es am wohlfeilsten, die anderen Beyden stetern ohngefähr zu gleichen Theilen. Es wäre Unrecht, aber solche Arbeiten grosses Aufheben zu machen: aber auch Unrecht, vornehm auf sie herab zu sehen. „Eines schickt sich nicht für Alle." —

---

1. *Ouverture de l'Opéra Medéa de Cherubini, arrangée pour le Pianof. à 4 mains par A Schmidt.* Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

2. *Ouverture de l'Opéra Tancred de Rossini, arrangée pour le Pianof. à 4 mains.* Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Es könnte interessant werden, wenn Jemand diese beyden Ouvertüren, die sich zufällig hier zusammenfinden, absichtlich neben einander stellte, und sie dann benutzte — als wozu sie, *eben sie*, recht gut dienen könnten — die Eigenheiten und bis zu Extremen getriebenen Gegensätze des französischen und des italienischen Hochgeschmacks unserer Zeit in Hinsicht auf Musik hervorzuheben und anschaulich zu machen. Und da alles, was wirklich national wird, im Allgemeinen dem Geiste und Sinne der Nationen, bey denen es das wird, wie sich nämlich dieser Geist und Sinn eben in diesen Zeitpunkten modificiret hat, gänzlich angemessen seyn muss: so liessen sich — wer weiss, was alles für noch viel weiter eingreifende Betrachtungen, ungezwungen und nicht ohne guten Halt anknüpfen. Das sey denn Anderen überlassen; der Ref. bemerkt nur, dass diese weit und breit bekannten Ouverturen, deren jede eine der besten ihres Verf.s ist, mit Einsicht und Sorgfalt für's Pianoforte eingerichtet sind; dass sie beyde sich auch auf diesem Instrumente, jede in ihrer Art, gut ausnehmen; dass diese Art selbst aber mit sich gebracht hat, dass Manches in der ersten etwas gekünstelt, etwas gesucht herauskömmt und nicht eben leicht zu spielen ist; Manches in der zweyten, nun von der zum Theil pikanten Instrumentirung entkleidet, noch leichtfertiger, noch flüchtiger daherrauscht und auch von wenig Geübten gehörig vorgetragen werden kann.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten April. №. 16. 1819.

Recension.

Vingt-Six Préludes dans le Modes majeurs et mineurs les plus usités pour le Pianoforte, par J. B. Cramer. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Dieser, von allen Klavierspielern, die selbst Achtung verdienen, hochgeachtete, wahre Klavier-*Meister* hat in der letzten Zeit wieder eine ziemliche Anzahl verschiedenartiger Compositionen geliefert; und wenn dieselben gleich, so weit sie uns bekannt geworden sind, nicht unter seine grösseren und ausgeführteren gehören: so sind sie doch alle interessant, kunstgemäss, mehr oder weniger bedeutend, und überdies meistens so abgefasst, dass man auch etwas dabey lernen kann, wäre man auch selbst ein nicht übler Klavier-Meister. Der letzte Punkt, das *Instructive*, tritt nun bey dem hier genannten Werkchen ganz besonders hervor; und es verdient Bewunderung, wie Hr. Cr. dabey doch auch die anderen Punkte so reichlich zu bedenken gewusst hat. Ja, in Hinsicht auf Erfindung, gehört dasselbe zu den vorzüglicheren des Hrn. Cr. Denn wahrhaftig, es ist keine Kleinigkeit, sechs und zwanzig Sätzchen, meist nur von drey oder vier Zeilen, zu schreiben, die sämmtlich in ganz freyer — selbst, zwar genau rhythmischer, ohne das Wort: *Takt* im engern Sinn genommen) taktlosen Schreibart *alter* Präludien (allerdings mit neuen Gedanken und Figuren) abgefasst, und deren jedes doch von dem andern in der Erfindung ganz verschieden ausfällt; und sollte das Jemand für eine Kleinigkeit halten: so versuche er es nur, und schreibe deren selber! Eben solche Andeutungen, eben solche Sätzen, leicht hingeworfen, aber doch voll Sinn, ja auch, bis zu einem gewissen Grade, und so weit dies nur so etwas überhaupt möglich — befriedigend: eben solche setzen einen viel reichern Fonds an Erfindung voraus, als grosse Sätze, wo man ziemlich gleichgültigen und im Wesentlichen oft dagewesenen Gedanken ohne grosse Schwierigkeit durch die Stellung und Bearbeitung den Schein, und wohl auch bey der Menge den Effect des Ungewöhnlichen, Bedeutenden, Originellen geben kann; was dort aber gänzlich wegfällt.

Was nun Hr. Cr. hier giebt, ist, erst als Kunstproduct für sich angesehen, überall gut, nirgends uninteressant, und in verschiedenen Sätzen wahrhaft trefflich. Wir meynen, letztes sey vornämlich von den Sätzen, No. 8, 10, 13, 14, 16, 18, 19, 24 und 25 zu rühmen. Da diese Präludien *allgemeine* sind und seyn sollen, d. h. nicht auf besondere Stücke sich beziehen, auf welche sonst den Hauptgedanken und dem herrschenden Ausdruck nach Rücksicht hätte genommen werden können: so hat sich Hr. Cr., was den Ausdruck betrifft, zunächst an die Tonart und deren natürlichen Charakter gehalten, und das ist ihm überall gut, bey den, für den Ausdruck entschiedenern Tonarten aber trefflich gelungen. Dies hat nun zur Folge, dass solch ein Präludium — ist das Stück, dem es vorgesetzt werden soll, nur gleichfalls dem natürlichen Charakter der Tonart gemäss geschrieben, überall auch passend, wenigstens nirgends unpasslich befunden werden muss. So verfahren Künstler, die nicht bloss ihrem Kunsttriebe im Allgemeinen folgen, sondern bey dem, was sie machen, sich auch bestimmter Zwecke und Absichten klar bewusst sind.

Von Seiten der *äussern Zweckmässigkeit* des Instructiven, des Nutzens angesehen, dürften diese Präludien wol noch mehr zu rühmen seyn. Es ist nämlich nicht zu verkennen, dass die Art, die Musik zu lernen und zu üben, wie sie in neuerer Zeit überall herrschend geworden, und

allerdings in gar mancher Hinsicht — vornämlich für die Technik — von grossen Vorzügen ist, insbesondere das vielfältige Exempel- (Methoden-, Exercicen-,) Spiel, und dann das immerwährende Spiel nur von Noten und immer von anderen, immer von neuen Noten, die eigene Phantasie und schöne Gabe des Improvisirens bey sehr Vielen, ja bey den Meisten — man kann nicht sowol sagen, ausgetrocknet hat, als vielmehr, sie gar nicht recht hat aufkommen, sich erweitern und ausbilden lassen. Es liesse sich darüber, und von seinem Einfluss auf den jetzigen Zustand der Tonkunst überhaupt, besonders in Deutschland, gar vieles sagen, und wir behalten uns vor, gelegentlich unsere Gedanken darüber in diesen Blättern weiter auszuführen. Wenn man unsere, im Vortrag des Vorgeschriebenen vielleicht sehr geschickten Schüler, und junge Musiker überhaupt, mit dem Einstudirten auftreten, und nicht ohne Weiteres damit, wie mit der Thür ins Haus hereinbrechen wollen: was bekommen wir denn da gewöhnlich zu hören? Fade, ganz und gar nichts sagende Läufe, oder unzusammenhangende (oft obendrein harmonisch unreine) Kreuz- und Queer-Griffe! Nun! da könnten Preludien, wie die hier empfohlenen, wenn sie, nur erst wie sie dastehen, gut einstudirt und und gut vorgetragen werden, nicht wenig Dienste leisten. Aber das ist doch nur das Geringere; ist nur eine Art einstweiliger Nothbehelfs. Viel interessanter und auch viel bildender ist es, wenn der Studirende, vielleicht mit Nachhülfe eines ausgezeichneten Lehrers, lernt, das hier skizzenhaft Hingeworfene fortzusetzen und weiter auszuführen; wo dann die Sache aus dem Gebiete des bloss Technischen in das der Geistigen, aus der Schule in die freye Thätigkeit hinübergespielet wird. Und noch interessanter und noch bildender wird es, wenn der Studirende, besitzt er wirklich Geist und hat auch wirklich Schule gemacht, an Beyspielen, wie die des Hrn. Cr., lernet, etwas ursprünglich aus sich selbst zu nehmen, und damit etwas Bestimmtes, Ordentliches und Wohlgefälliges anzufangen. Auf diese beyden Arten verfuhr Abt Vogler mit denjenigen seiner Schüler, aus denen er wirklich etwas machte, und die ihn selbst festzuhalten wussten. (Denn bey ihm kehrte sich das gewöhnliche Verhältniss wirklich um: der Schüler musste den Lehrer festhalten, sonst ging's gar nicht, oder ins Blaue hinaus.) Und möchten doch auf diese Arten die vorzüglichsten Lehrer sämmtlich mit den vorzüglichsten Schülern gleichfalls verfahren! Mit etwas Besserm, als diesem Wunsche, wissen wir nicht zu schliessen. —

Nachrichten

London, *im März*. Zu den hiesigen musikalischen Neuigkeiten gehört eine Orgel-Erfindung, welche Flight und Robson, Orgelbauer in St Martin's Lane, hier gemacht haben. Sie scheint eine Erweiterung des seit einigen Jahren hier für Geld gezeigten Gurk'schen Panharmonikon zu seyn, und wird unter dem Namen: Apollonikon auch für Geld gezeigt. Es ist ebenfalls eine Drehorgel, die allerhand Windinstrumente nachahmen soll; die aber auch nach Belieben mit Klavieren gespielt werden kann. Auch wird sie durch Doppelbälge mit Wind versehen, welche, wie die Gurk'schen, mit einem Schöpfbalge gefüllt werden, der sich wie der Balken einer Wagschale an der einen Seite hebt, wenn er an der andern Seite sinkt, und folglich unaufhörlich schöpft und bläset. Diese Art der Doppelbälge, welche wenig Raum einnimmt, wird hier jetzt häufig gemacht; in der Orgel vor uns sind deren nur zwey, wiewol sie eine gute Anzahl Register und einen effectvollen Untersatz hat.

Da ich die eigentliche Maassen des Werks und seine Register nicht bestimmt angeben kann, so wird es genug seyn, zu sagen, dass es die Grösse einer mässigen Kirchenorgel und etwa 18 bis 20 Register hat. Das Eigenthümliche an dieser Orgel ist, dass durch das Umdrehen der Walze die Register mit aus- und eingeschoben werden. Flight und Robson haben diese Mechanik für eine so grosse Orgel äusserst fein gearbeitet, weil die Register dem Anscheine nach nicht über ein Drittel Zoll aus- und eingehen. Die Abwechselung und Vermischung der Register, welche durch diese Mechanik während des Spielens hervorgebracht wird, ist so mannigfach und so äusserst prompt, dass etwas ähnliches mit den gewöhnlichen Registerzügen nicht hervorgebracht werden kann, wenn auch vier Registrirer, zu jeder Seite des Organisten zwey, die Register nach einer Art Noten aus- und einzubewegen, eindu-

dirt hätten. Daher verdient dieser Theil der obigen Erfindung alle Aufmerksamkeit. Es ist aber dieses nicht die erste F. und R.'sche Erfindung der Art. Denn lange vor Gurk's Ankunft hatten sie schon hier eine Drehorgel, welche auch ziemlich gross und stark war, die bloss durch ihre innere Mechanik, wie es hiess, Stücke spielte, worin einzelne Noten und Solos, mit verschiedenen stärkeren Registern angebracht waren, ohne dass die anderen Stimmen pausirten. Für diese Orgel wurden viertausend Pfund gefordert; ich weiss jedoch nicht, ob sie verkauft, oder beyseite gelegt worden ist. Eine dritte, an die beyden obigen grenzende, Registrir-Mechanik, welche F. und R. erst neulich an einer kleinen Orgel von sechs Registern angebracht haben, besteht in einer Reihe von sechs Pedalen, wodurch auch während des Spielens die Register so verwechselt werden können, dass verschiedene zusammenpassende mit jedem einzelnen Pedale gezogen, und die nicht dazu verlangten abgeschoben werden. Dieses ist für kleine Orgeln, die keine Pedal-Klaviatur haben, eine bequem scheinende Erfindung, für Pedal-Orgeln aber ohne Nutzen.

Ausser der abgedachten Mechanik aber, welche an dem erwähnten Apollonikon zu loben ist, befindet sich daran eine grosse Lächerlichkeit, nämlich fünf Klaviaturen, die jedoch nicht über einander angebracht sind, so dass Ein Organist sein Heil mit Händen und Füssen darauf versuchen kann, wie in Deutschland; sondern die, wie so viele Tische, ohngefähr zwey Fuss von der Orgel, in einer Reihe in kleinen Distanzen dastehen, und deren jede ihren Organisten erfordert, der mit dem Rücken der Orgel zugekehrt sitzt. Die erste dieser Klaviaturen hat die Doppelbässe und stellet die Pedale vor. Wenn solche der honigte Werkmeister gesehen hätte, welcher in seinem Buche einmal den Bälgetreter als Organisten von *hinten* auftreten lässt, so würde er deren Spieler vielleicht als Organist von *unten* angeführt haben. Man sieht hieraus, was für einen ungläubten Fughi- und Robinson'schen Begriff diese Fabrikanten noch vom Nutzen mehrer Klaviaturen an einer Orgel haben.

Für das Pianoforte ist hier vor kurzem eine Erfindung gemacht worden, welche etwas von der vor 57 Jahren hier bekannten Erfindung eines Hrn. Walker an sich zu haben scheint, der sein Instrument ein Celestino nannte. Diese Erfindung des Hrn. W. bestand in einer seidenen Schnur, welche in gerader Linie unter den Saiten umlief, und durch einen Fusstritt, mittelst eines Schwungrades gedrehet wurde. Unter dieser Schnur war für jeden Klavis eine messingene Rolle, welche die Schnur an zwey Saiten drückte, und dadurch nicht nur einen fortdauernden, sondern auch einen schnell ansprechenden, zu- und abnehmenden Ton hervorbrachte. Dieser Erfindung schien nur Unterstützung und weitere Ausbildung zu fehlen, um sie gemeinnützig zu machen. Die obige erst-erwähnte neue Erfindung ist von einem Hrn. Mott, und wird *sostenente Piano-Forte* genannt. Dieses hat auch die umlaufende seidene Schnur, welche, wie der Erfinder sagt, sowohl andern Körper in eine zitternde Bewegung setzt, wodurch der Ton entsteht. Dieser Ton ist viel stärker, als der in den erwähnten Celestino, und hat übrigens alle guten Eigenschaften desselben.

Florenz, im Februar. Künste und Wissenschaften blühten von jeher in unserer Stadt, aber die Musik ist jetzt daselbst nicht eben in ihrem Glanze. Die vergangenen Ereignisse und der Krieg, der so viele Jahre lang die Blüthe der Jugend hinmähete, liessen nicht den Geschmack und die Talente sich entwickeln, durch welche Florenz sonst immer geglänzt hat. Bey alledem haben wir seit drey Jahren ein Lyceum der Musik (*Liceo di Musica*), mit trefflichen Lehrern. Vorzüglich verdient sind unter ihnen Disma Ugolini, Lehrer der Composition, Gaspero Pelleschi, Lehrer des Gesanges, und Salvador Tinti, Lehrer der Violine, ein Schüler des berühmten Nardini. Von Componisten, die man wegen der Gründlichkeit, besonders im Kirchenstyle, berühmt nennen könnte, wüsste ich nur die erwähnten Ugolini und Pelleschi anzuführen. Ausserdem sind hier noch sehr viele, die man mehr als mittelmässig heissen darf. Im Gesange bemerke ich als vortrefflich Magnelli, Cecchetini und den genannten Pelleschi; Sänger vom zweyten Range giebt es eine grosse Menge. Unter den Dilettanten im Gesange verdient der von der Regierung angestellte Baronet, Franceschini volles Lob. Campana, Officier bey der Leibgarde, ist ein sehr braver Tenorist. Die Herzogin Lante, die Bellini, Mad. Rosellini, die Fabris, sind alle sehr vorzügliche Dilettantinnen in der Singkunst, ausser einer beträchtlichen An-

zahl vom zweyten Range. — So viel von Vokalmusik.

Was Instrumentalmusik betrifft, fange ich mit den Violinisten an. Als trefflich, jedoch nun durch ihr Alter fast unfähig (denn sie sind noch aus Nardini's Schule), sind Giuliani, Tinti, Campanelli und Marchionni zu nennen; die Neueren, die sich nach Rode und Kreutzer gebildet haben, sind Mengani, Masoni, Checchi und vorzüglich Giorgetti, dessen Compositionen auch in Deutschland bekannt und geachtet sind. Es fehlt auch nicht an Dilettanten, unter denen der Advocat Lami sich auszeichnet.

Auf dem Pianoforte verdienen viel Lob der ältere Pelleschi, Pellafreti und Magnelli, Vater und Sohn. Unter den vielen Dilettanten sind nur Dem. Pierattini, die Sorelli, Frulloni und Mortellari auszuzeichnen. Die letzte leistet sehr viel; sie ist eine Deutsche. Auf dem Violoncell haben wir drey Virtuosen: Gagnoni, Pasquini und Giorgetti.

Unter den Blasinstrumenten übertrifft auf der Flöte und Hoboe Egisto Moselli alle Virtuosen, die ich in Frankreich, Spanien und Italien zu hören Gelegenheit hatte. Modeus ist auch ein guter Künstler; Poggiali, Pecchioli und Vecchi, auf der Trompete und Epoi auf dem Waldhorn, verdienen Lob. Auch in diesem Fache fehlt es nicht an Dilettanten.

Unsere Operbühne hat von Zeit zu Zeit vortreffliche Künstler gehabt, die Wahl der Musik ist im Allgemeinen gut, aber die Sänger sind mittelmässig. Pär und Rossini, als Componisten, geniessen im Ganzen den Vorzug. Man giebt um die Fastenzeit *l'Otello* von Rossini. Im Gesange zeichnet sich niemand aus, als die Meofrechut; die andern sind mittelmässig. Der Beyfall ist nicht gross, jedoch das Haus sehr voll.

Piechianti und Boccomini verdienen als Virtuosen auf der Guitarre ehrenvoller Erwähnung.

Hier haben Sie auch das allgemeine Urtheil über Paganini. Er ist keiner Methode irgend eines Meisters gefolgt; seine Manier ist ihm ganz eigenthümlich; sein Vortrag ohne gleichen; kurz alles, was Ergötzung und Bewunderung bewirken kann, steht ihm zu Gebote. Jedoch darf man seinem Spiele nicht zusehen; denn bey der schlechtesten Bogenführung erscheint seine Violine einen Augenblick gefällig, bald darauf aber, so zu sagen, furchtbar, wegen der Schwierigkeiten, die er nun überwindet. Er bringt auf seinem Instrumente auch mancherley Scherz an, und ausnehmend gelingen ihm die Flageolettöne. Er spielt auch ein Concert lediglich auf der blossen G-Saite; er ist mit einem Worte der erste Violinist von Europa.

Wien. Uebersicht des Monats März.

Hoftheater. Am 18ten führte Hr. Operndirector Weigl zu seiner Benefiz-Vorstellung eine ursprünglich für das Mayländer Theater alla Scala componirte Oper: *Margarethe von Anjou* auf, von Hrn. Grünbaum nach dem Original des Romanelli verdeutscht. Da der italienische Hr. Poet furchtlos den Handschuh hinwerfen, und das ganze Geschwader von Dichterlingen, Reimschmieden und Dramenfabrikanten zum Kampfspiel herausfordern kann, um, wo möglich, einen an sich nicht ganz uninteressanten Stoff noch langweiliger zu verarbeiten, so darf man sich auch nicht wundern, wenn selbst des beliebten Componisten sanftester Zephirshauche das Polareis nicht zu erweichen vermochten. Jammerschade um diese Fundgrube reizender Melodien, die hier, verschwendet an ein erbärmliches Nichts, unbeachtet vorüberglitten, und in's Meer der Vergessenheit hinabsinken. Gesungen wurde herrlich: dafür bürgen die Namen der Frauen Grünbaum und Waldmüller, der Herren Vogel, Forti und Weinmüller. — Endlich, endlich und endlich sahen wir denn auch am 27. das vielbesprochene *Rothkäppchen* (*le Chaperon rouge*) von Boyeldieu: — Ey, ey, ey! Freund Sievers hat mit seiner Prophezeihung doch nicht so ganz in's Blaue geschossen. Zwar wurde die Oper glücklich und unangefochten bis zu Ende gespielt; manches gefiel sogar, so wie die Introduction- und der Holzhauer-Chor im zweyten Acte, welche auch unverbesserlich vorgetragen wurden, aber gegen das Ende ermattete alles sichtbarlich, und das Resultat des Totalerfolges erhob sich nicht über die Mittelmässigkeit. Wenn auch die Tendenz der Fabel — bekannt unsern Lesern aus dem Pariserbericht — einigermassen nach Moral schmeckt, indem Schlusse der Triumph der Tugend gefeyert wird, so sind doch mehre Scenen ziemlich lasciv, und unverschleyert equivoque, dass man sich billig wundern muss, wie eine besonders bey den Hoftheatern auf Sittlichkeit so streng wachsame Censur gerade hier so nachsichtsvoll durch die Finger sehen konnte. Boyeldieu's Musik hat mitunter sehr angenehme

Ideen und eine interessante Instrumentirung; aber ein gewisses ängstliches Haschen nach Originalität, ein sichtliches Bestreben, mit gründlichen Kenntnissen des Contrapunkts glänzen zu wollen, leuchtet allenthalben hervor, und jene einfache Klarheit, jene allgemeine ansprechende Popularität, wodurch sein *Kalif von Bagdad*, sein *Jean de Paris*, Lieblingsgerichte der ganzen musikalischen Welt wurden, ist hier durchaus nicht aufzufinden. Ein gewaltiger Missgriff war aber ganz bestimmt der barocke Gedanke, den Inhalt des alten Ammenmärchens im ersten Tempo der Ouverture versinnlichen zu wollen. Dieses Dreygespräch zwischen Rothkäppchen, dem Wolf und der Grossmutter, in welchem sich Flöte, Fagott und Violoncell wechselweise antworten, ist eine gar zu magere Spielerey, um, besonders bey einer ermüdenden Länge, auch nur im geringsten ansprechen zu können. Das Terzett im ersten Acte, zwey Duetten, und theilweise das erste Finale enthalten gelungene Stellen; am meisten gefiel, wie schon gesagt, der Holzhauerchor, der auch wiederholt werden musste. Die Frauenscene im zweyten Aufzuge wollte gar kein Ende nehmen, und verursachte ein unwillkürliches Gähnen: nur die Erscheinung der ausgestopften Genien, welche verkehrt und auf den Kopfen von Himmel herabschwebten, brachte Leben und Abwechselung hervor, als ein sicheres Präservativ für ein sanftes Entschlummern. Die Aufführung war im Ganzen lobenswerth. Hr. Forti (Rodolphe), dessen Benefiz die erste Vorstellung war, gab diesen lockern Patron vollkommen mit französischer Gewandtheit und Etourderie. Hr. Vogel (Einsiedler, vulgo Zauberer) und Hr. Maier (Magister), befriedigten in jeder Hinsicht. Dem. Wranitzky (Liebroschen, genannt Rothkäppchen) konnte als Schauspielerin in dieser schweren Rolle nicht anreichen, dass alle diese feinen Nuancen wol fleissig eingelernt, aber auch nur mechanisch gebracht worden, war an den Fingern abzuzählen; dagegen sang sie ihre melodienreiche Partie ganz allerliebst. Hr. Rosenfeld (Graf Roger) und Dem. Thekla Demmer (Annette) erhielten gleichfalls verdienten Beyfall. — Im

Theater an der Wien wurde die artige Operette *Drey Treppen hoch*, und das gemüthliche Drama *Die Waise und der Mörder*, beyde mit Musik von Hrn. Kapellmeister von Seyfried neu einstudirt und gerne gesehen. Als Otello in der Oper gleiches Namens machte ein jüngerer Bruder des Hrn. Forti seinen ersten, vor der Hand noch ziemlich lahmen, theatralischen Ausflug. — Die interessanteste Neuigkeit aber war Hrn. Horschelt's neues Kinderballet: *Elisene, Prinzessin von Bulgarien*, nach dem Schauspiel: *Der Wald bey Hermannstadt*, bearbeitet, und zu des Verfassers Vortheil am 29sten zum erstenmal aufgeführt. Eine äusserst verständliche Durchführung der Handlung, die frappanteste Wirkung der Hauptmomente derselben, so wie eine kluge Anwendung und zweckmässig ökonomische Verwebung charaktervoller Nationaltänze stempeln auch dieses Werk zu einem der gelungensten des genialen und unermüdet thätigen Meisters. Die kleinen Angioletta, die trefflichen Komiker Laroche und Schmidt können ungescheut mit den Beliebtesten ihrer erwachsenen Kunstgenossen wetteifern, und die liebenswürdige Tänzerin Therese Heberle, die ausdrucksvolle Mime, Catharina Wirdisch machen an Grazie und Anmuth ihres Gleichen. Hrn. Kapellmeisters Roth's Musik hierzu hat viel Verdienstliches, gesangreiche, wenn auch nicht immer ganz originelle Melodien und ein nettes Instrumentenspiel. Einige absichtlich adoptirte Ideen sind zur Versinnlichung der Situationen recht glücklich und mit Verstand angebracht. —

Theater in der Leopoldstadt. Am zwölften zur Benefiz der Dem. Ennöckl, ein Zauberspiel mit Gesang, „*Tischlein deck dich!*" in zwey Acten von A. Bäuerle, mit Musik von W. Müller, machte nur geringe Sensation, vielleicht weil man diesem dramaturgischen Polygraphen nach dem glänzenden Erfolge seiner *Prima Donna* gar zu viel zumuthete. — Das

Theater in der Josephstadt hat als Seitenstück zu letzterer eine *ächte Prima in Hirschau* ausgebrütet; das Küchlein war aber von äusserst schwächlicher Complexion und starb an der Auszehrung; an ähnlichen Gebrechen laborirte die hierzu componirte (?) Musik des Hrn. Gläser, welcher bey dieser Bühne so als Quasi-Kapellmeister, ad latus des emeritirten Hrn. Kauer, figurirt; auch sie ging in Scherben. Im Allgemeinen war man sehr geneigt, für solche böhmische Steine mit Freuden diese sogenannten ächten Diamanten hinzugeben. —

Concerte — zur Schonung des Raums, mit Vergunst unserer geeigten Leser, nach Möglichkeit zu Sallustischer Kürze zusammengefasst. Am

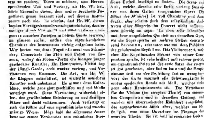
erhöhten im Landhaus-Saale zum Besten einer durch Feuer verunglückten Familie: Eine Ouverture und eine Cavatine von Hrn. Leidesdorf brav componirt, ein Paar Arien, ein Rondo für das Violoncell, nebst einem Pianoforte-Concert von Ries. — Am 14ten im Saale zum römischen Kaiser, Hr. Bernhard Molique, Violinspieler im Orchester des Theaters an der Wien, welcher in dem meisterlichen Vortrag des siebenten Spohr'schen Concertes, und in selbst gesetzten, brillanten, aber auch sehr schweren Variationen allgemeine Bewunderung erregte. Die übrigen Zugaben, ausgenommen die kolossale Ouverture zum *Faust*, von L. Spohr, wollten nicht viel sagen. — An demselben Tage, im k. k. kleinen Redoutensaale ein (sogenannter) 14jähriger Jüngling, Carl Jos. Haheen, er spielte ein neues wackeres Pianoforte-Concert in D dur — vor kurzem bey Steiner und Comp. im Stich herausgekommen — von Leidesdorf, und Variationen desselben Verfassers mit ziemlicher Präcision und Sicherheit; eine Ouverture in C von Bernh. Romberg machte den Anfang; Dem. Vio sang die Concertant-Arie aus Pär's *Griselda*, Hr. Siebert eine Romanze mit Guitarre-Begleitung, und Hr. Pechatschek spielte eine Violin-Polonoise abermals wie ein wahrer Hexenmeister. — Am 21sten im Hôtel zum römischen Kaiser, Hr. Linke, dessen neuestes Violoncell-Concert nicht besonders ansprechen wollte, obgleich sein vollendetes Meisterspiel hier und noch mehr in einer Romberg'schen Polacca, wie immer, nach Verdienst gewürdigt wurde. Noch hörten wir Beethovens Ouverture zu den *Ruinen von Athen* (in Es), von welcher Ref. freymüthig gesteht, dass er ihr, trotz dem günstigsten Vorurtheil und oft wiederholtem Anhören, einmals einen eigentlichen Geschmack abgewinnen konnte; ferner Violin-Variationen über ein ungarisches Thema von Pechatscheck, und eine schon von Hrn. Seipelt vorgetragene Arie aus Pär's *Agnese*. Zur selben Stunde wurde auch im grossen Redoutensaale das zweyte Gesellschaftsconcert gegeben, worin eine neue vortreffliche Symphonie von Fesca und ein effectvoller Vocalchor von Hrn. Abbé Stadler, ungetheilten Beyfall erhielten. — Am 23sten beschenkte uns Mad. Borgondio bey ihrem Abschiedsconcert im landst. Saale mit drey Arien von Rossini und einer von Pavesi. Die Ouverture aus *Eleonbach* und eine aus *Alzira* von Manfrocci, nebst einem archaisten — Pianoforte-Concert von Rasetti, gespielt von Dem. Bler, füllten die Zwischenräume. — Am 25sten gaben zwey Theater musikalische Abendunterhaltungen, worin wenig Neues und nichts Bedeutendes vorkam. Um die Mittagszeit veranstaltete Hr. Mayseder ein Privat- und Hr. Hindle ein öffentliches Concert im landst. Saale. Im erstern hörten wir ein neues Violinquartett von hohem Werth in der Arbeit und Ausführung und ein sehr brillantes Rondeau, in welchen beyden der Concertgeber die gespanntesten Erwartungen übertraf; Mad. Campi sang eine Arie von Carafa, eine von Mozart Hr. Barth, und jedem Verdienste wurden seine Kronen; nicht minder gelungen zu nennen war das harmonische Ensemble in dem Hummel'schen Variationen für Pianoforte, Flöte und Violoncell (A minor), vorgetragen von drey ausgezeichneten Dilettanten. — Hr. Hindle spielte ein neues Concert und Variationen auf dem Contrabass; dergleichen Tändeleyen führen zu Nichts, das schwach bezogene Instrument verliert seine eigentliche Würde und klingt, so behandelt, gezwungen zu ausserwesentlichen Passagen, gewissermassen fratzhaft. Pechatscheck's Ouverture in D moll und zwey Arien, gesungen von Dem. Vio und Hrn. Jäger, bildeten die Intermezzo's; Pianoforte-Variationen von Hrn. Hyr Puyer sind schwer, aber nicht angenehm. — Die gesegnetste Ausbeute dieses musikschwangern Tages war die von dem kleinern Musikverein in dem Müller'schen Gebäude aufgeführte Cantate: „*Das befreyte Deutschland* von L. Spohr. Zum erstenmale hörten wir diese gediegene Composition, nur um den heissesten Wunsch nach einem erneuerten Genusse zu erzeugen; der Genus erregte einen seltenen Enthusiasmus, und von den einzelnen Theilen sind vorzüglich auszupreisen: 1 Die Ouverture (C moll und dur); eine treffende Schilderung der Dinge, die da kommen sollen, voll Geist und Leben, herrlich schattirt und colorirt; 2 der erste Chor der deutschen Völker — in derselben Tonart — mit abwechselnden Solos, in der That Schreck und Grausen erregend; 3 das höchst originelle Terzett von Sopran, Tenor und Bass (F dur), überreich an Melodie und Harmonie, 4 die wunderbare Bass-Arie des Greises, eben so eigenthümlich als den Sinn, den sie bezingt; 5. der dreyfache Frauenchor der ersten Abtheilung (C dur) mit getheiltem Orchester; wohlberechnet, von nicht zu beschreibender Wirkung ist darin der Gesang

des verfolgenden russischen Heeres, sich verlierend ins leiseste Pianissimo; 6, der kräftige, wahrhaft ermuthigende Introductions-Chor des zweyten Theils (E dur), gehoben durch die effectvollste Instrumentation; 7. die begeisternde Tenor-Arie (A dur); 8. das einzig schöne Quartett für zwey Soprane und zwey Bässe (D dur), worin besonders im Ensemble die klagende erste Stimme so namenlos rührend verwebt ist; 9. das Schlachtgemälde (H dur), mit den so kunstverständig eingeschalteten Recitativen, welche, gleich allen übrigen in dieser Cantate, rhythmisch richtig declamirt und immer vollständig instrumentirt sind; 10. der Siegesgesang der verbündeten Heere nach dem Giganten-Kampf bey Leipzig, strophenmässig behandelt, so einfach natürlich und ungekünstelt, dass dessen Wiederholung ungestüm verlangt wurde, (C dur); 11, das herzliche Klagelied des Mädchens um den Tod ihres Geliebten (Th. Körner) F dur; endlich 12. der imposante, grandiöse Schlusschor (C dur) mit dem ausdrucksvollen Zwischen-Quartett (Es dur) und der kräftigen, durchaus klar gehaltenen Final-Fuge. Die Soloparten: Die Frau (Fräulein Staudinger), das Mädchen (Fräulein Cäcilie von Moeel), der Jüngling (Hr. Gräbner), der Mann (Hr. Götz), der Greis (Hr. Hofrath Kiesewetter) sangen ausgezeichnet, mit Liebe und Gefühl, Orchester und Chöre waren stark besetzt, auch wacker eingeübt, so dass gewiss Niemand unzufrieden und ohne wärmsten Dank für solch eine erfreuliche Gabe, Polyhymniens Tempel verliess. — Am 25sten wurde eben daselbst zum Besten des Blinden-Institute eine Mittagsunterhaltung folgenden Inhaltes gegeben: 1. Prolog; 2. Ouverture aus den *Templern auf Cypern*, von Gyrowetz, 3. Arie von Hummel mit obligater Klarinette, gesungen von Dem. Caroline Hummek; 4. Declamation, 5. Rondeau brillant für das Pianoforte von Moscheles, vorgetragen von Dem. Eleonore Förster; 6. Declamation, 7. Arie aus *Enea nel Lazio* von Righini, gesungen von Hrn. Siebert, 8. Variationen für das Waldhorn von Hrn. Jos. von Blumenthal, gespielt von Hrn. Herbst. Die meisten Gegenstände wurden mit Beyfall beehrt. — An demselben Tage liess sich auch die achtjährige Leopoldine Blahetka im landst. Saale mit einem Pianoforte-Concert von Cramer und neuen Variationen von ihrem Lehrer, Hrn. Jos. Czerny hören. So geringfügig an sich selbst die Compositionen waren, desto mehr überraschte uns dieses — man könnte beynahe sagen — klassische Spiel der kleinen Virtuosin. Solch ein präciser Anschlag, solche Ausdauer an Kraft, so viel Gefühl, Deutlichkeit und mechanische Geschicklichkeit ist ganz gewiss in diesem Alter ein seltenes Phänomen und vollkommen würdig jener diesen verdienstlichen Eigenschaften in überströmender Fülle gezollten beyfälligen Aufmunterung. Noch wurde gegeben: eine nach Rossini'schem Zuschnitt gemodelte Ouverture des Freyherrn von Lannoy, Variationen für die Flöte, componirt und gespielt von Hrn. Bogner, und die Liebe girrende Tenor-Arie aus *Otello*, die man sich wol nicht lieblicher denken kann, als wie sie Hr. Jäger giebt. — In das Gebiet der

Kirchenmusik gehört die gelungene Aufführung eines neuen, religiös feyerlichen *Te Deum* von Hrn. Domkapellmeister Preindl in der Metropolitankirche zu St. Stephan, bey der Einweihung des Fürsten von Schwarzenberg zum Bischof von Raab, so wie einer neuen solennen Messe von Hrn. Eybler in der k. k. Hofkapelle. —

Miscellen. Im kommenden Maymonat erwartet man den nunmehrigen grossherzogl. weimar'schen Hofconcertmeister Hummel hier auf Besuch. — Hr. Carl Blum schreibt für das Theater an der Wien die Musik zu einer Parodie des *Rothkäppchen.* — Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates wird dem Vernehmen nach ein periodisches Werk unter dem Titel *Annalen der Tonkunst* herausgeben.

Hildesheim, im April. Den hiesigen Musikfreunden wurde neuerlich durch die Gegenwart zweyer Künstler ein schöner Genuss bereitet. Hr. C. Müller aus Braunschweig, der schon als Kind auf früheren musikalischen Reisen bewundernswürdige Talente zeigte, nun aber entschieden mit den ersten und grössten Violinisten in gleichem Range steht, spielte in einem Concerte, am 22ten März, eine Composition von Spohr so herrlich, und wirkte damit so gewaltig auf das zahlreiche Auditorium, dass ihm lauter und inniger Dank zugerufen wurde. Einen zweyten Genuss gewährte uns der Hr. Bergmusicus und Fagottist, Wiedemann aus Clausthal, welcher am dritten d. M. hier ein Concert gab. Der Ruf hat den Namen dieses wackern jungen und ebenfalls ganz anspruchlosen Künstlers noch wenig genannt, da er sich bis jetzt nur an wenigen Orten, z. B. Göttingen, Cassel u. s. w. jedes-



mal aber mit dem grössten Beyfall, so wie hier, hat hören lassen. Um so mehr achten wir uns schuldig, die musikalische Welt auf ihn aufmerksam zu machen. Einen so schönen, zum Herzen sprechenden Ton und Vortrag, als Hr. W. hat, hörte Einsender dieses, dem mehre berühmte Fagottisten genau bekannt sind, auf diesem Instrumente noch nie. Es scheint, dass Hr. W. diesen beyden Vorzügen besonders nachgestrebt habe, dass er weniger durch Vielgriffigkeit und Stärke (die er übrigens in manchen Passagen in hohem Grade bewies,) zu glänzen suche, mithin den eigenthümlichen Charakter des Instruments richtig aufgefasst habe. Wir hörten von ihm: Fagott-Concert von Schneider; Concertante für Flöte und Fagott von Berreux, wobey die Flöten-Partie ein hiesiger junger geschickter Künstler, Hr. Hemmerer, Flötist bey der königl. Garde, recht wacker vortrug, und Variationen von Kummer. Die Art, wie Hr. W. die Klappen unterfüttert, ist vielleicht manchem Künstler noch unbekannt. Er nimmt dazu Kalbeblase, welche ganz glatt geschliffen und mit Wolle unterlegt wird. Diese Vorrichtung widersteht aller, der gewöhnlichen Belederung so nachtheiligen Nässe und deckt vollkommen. Auch verfertigt er sich die Röhre auf eine eigenthümliche und zweckmässige Weise. Möge bald die allgemeine Anerkennung seines Verdienstes sein rühmliches Streben ermuntern und belohnen!

Leipzig. Zu den wenigen ausserordentlichen Concerten, welche bey uns in dem Verlaufe des Winterhalbjahres gegeben worden sind, gehört das am 14ten April im Saale des Theaters von Hrn. Kapellmeister Joseph Strauss von Prag gegebene Concert. Wir lernten in Hrn. Strauss einen Componist voll Sinn und Talent, und dabey einen recht tüchtigen Violinspieler kennen, welcher vorzüglich im kräftigen und glänzenden Style vorträgt, und die bedeutendsten Schwierigkeiten mit Energie und Sicherheit überwindet, und ein sehr vorzüglicher Concertmeister zu seyn scheint. Seine Frau gehört zu den Sängerinnen, welche bey bedeutender Fertigkeit und Fülle der Stimme in dem *Concertgesang* weniger ansprechen, als auf der Bühne. Dies ist das Urtheil eines Erfahrnen, welcher Mad. Strauss in der Oper zu Prag mehrmals gehört zu haben versicherte. Leider hatten wir keine Gelegenheit, Mad. St. auf der Bühne zu sehen und dieses Urtheil bestätigt zu finden. Die Scene und Arie, welche dieselbe sehr fertig vortrug (aus einer von ihrem Gatten componirten Oper: *Die Söhne des Waldes*) ist voll Charakter und Ausdruck, aber scheint doch dem selbstständigen Auftreten einer Sängerin im Concert nicht vollkommen günstig zu seyn. In dem sehr lebendigen und brav ausgeführten Quintett aus derselben Oper, wo die Sopranpartie an mehren Stellen concertirend hervortritt, erkannten wir mit dem Publikum ihr gebührenden Beyfall zu. Das Violinconcert, welches Hr. Kapellmeister Strauss von seiner Composition spielte, ist sehr brillant und schwer gesetzt, am eigenthümlichsten ist der erste Satz; der zweyte ist gut gearbeitet, aber fast zu kurz und die Hauptstimme tritt aus der Begleitung fast zu wenig hervor; der dritte sammelt alle Schwierigkeiten in einem spielenden Rondo aus Moll, welches nicht ganz ohne Reminiscenzen ist. Die Variationen für die Violine (im zweyten Theile) von demselben Componisten sind in derselben Gattung, und wurden mit überraschender Kühnheit ausgeführt, das ausgearbeitetste Stück aber, welches uns Hr. St. gab, war seine Ouverture im Eingange des zweyten Theils. Sie ist voll interessanter Gedanken, schöner Uebergänge und voll Bewegung und Leben. Verdienter Beyfall wurde im hohen Maasse dem wackern Tonkünstler zu Theil.

Kurze Anzeige.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Dezvernary, fils Oeuvr. 18. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel (Pr. 1 Thlr.)

Einleitung in Ddur, Allegro in Dmoll, Adagio in Gdur, Menuet und Trio in Ddur, Finale in derselben Tonart. In allen geschwinden Sätzen viel Lebhaftigkeit des Ausdrucks, mancher nicht gewöhnliche Gedanke, vollgriffige, nicht selten auch wirklich vollstimmige Harmonie, für beyde Hände reichliche Beschäftigung in raschem Bravourspiel; im Adagio mehr Bestreben nach Bedeutung, als Erreichen derselben. Der Verf. scheint ein sehr fertiger und gewandter Spieler zu seyn.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № III. 1819.

Herabgesetzter Preis.

Um das im Jahr 1816 in unserm Verlage herausgekommene Werk

H. K. Knechts gemeinnütziges Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Zweyte ganz neu umgearbeitete und vermehrte Auflage in zwey Abtheilungen, mit 80 Notentafeln, 61 Bogen stark. Preis 14 Fl. 24 Xr. Reichswährung

durch den verminderten Preis demselben noch gemeinnütziger zu machen, haben wir den Preis auf 8 Fl. 34 Xr. oder 6 Thlr. 16 Gr. herabgesetzt.

Mannheim, im März 1819.

Falter und Sohn.

Bey S. A. Steiner und Comp., Musikalien-Verleger und Besitzer der k. k. priv. Chemie-Druckerey in Wien am Graben No. 612 im Paternostergässchen, ist ganz neu erschienen und zu haben

Odéon
(Erste Lieferung.)

Nach der umfassenden und ausgezeichneten Bedeutung des Titels ist dieses neue Institut nur solchen musikalischen Produkten gewidmet, welche als vorzügliche Concertstücke ausgezeichnet sind. Celebrität des Tonsetzers und innerer Gehalt des Werkes sollen sich hier möglichst vereinigen. —

Wir haben dieses Odéon bereits mit einem ganz neuen

Concert
für das Pianoforte,
mit Begleitung des ganzen Orchesters
von
M. J. Leidesdorf,
(100. Werk, Preis 10 Fl. W. W.)

eröffnet, und die zwanglosen Fortsetzungen werden dahin Werken für alle Concertgemässe Instrumente, auch grosse Scenen und Arien, Duettinen für den Gesang enthalten. —
Was Stich, Papier und Druck — so wie äussere Eleganz betrifft — ist von unserer Seite alles Mögliche geleistet.
Die zweyte Lieferung ist bereits unter der Presse.

Neue Musikalien, welche seit Michaelis 1818 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

(Beschluss aus der [illegible] Nummer)

Für Pianoforte.

Adam, L. gr. Sonate p. le Pforte. Op. 13 . . . 1 Thlr.
Bach, J. S. 48 Préludes et Fugues (le Clavecin bien tempéré) dans tous les tons majeurs et mineurs p. Clavecin ou Pforte, en 2 Cahiers . . . 5 Thlr.
Cherubini, L. Ouverture de l'Op. les Abencérages arr. p. le Pforte av. Vlon et Vcelle ad lib. 12 Gr.
Clementi, M. Oeuvres p. le Pforte. Cah. 13 contenant 12 Sonates p. le Pf. dont 5 av. accomp. d'un Violon et 6 av. Violon et Violoncelle. Subscr. pr. 1 Thlr. 12 Gr.
Cramer, J. B. 26 Préludes dans les modes majeurs et mineurs les plus usités p. le Pforte . . . 1 Thlr.
— les Amusemens de Londres, Air anglais p. le Pforte . . . 6 Gr.
— les menus plaisirs, Divertiss. p. le Pforte . . . 12 Gr.
— 5me Divertissement (Harvest Home) p. le Pforte av. acc. de Flûte ad lib. . . . 14 Gr.
— 6me Divertissement (the banks of the Danube) p. le Pforte av. acc. d'une Flûte ad lib. . . . 20 Gr.
[illegible], fils, gr. Sonate p. le Pforte. Op. 26 . . . 1 Thlr.
[illegible], J. Sonate p. le Pforte av. acc. d'une Flûte ou Violon. Op. 11 . . . 1 Thlr.
[illegible], J. 2 Sonates p. le Pforte. Op. 1 . . . 20 Gr.
Hahn, W. Fantaisie et Variations sur un air de Himmel: An Alexis send' ich etc. p. le Pforte Op. 9 . . . 20 Gr.
Ebers, A. F. Capriccio p. il Pforte coll accomp. di 2 Violini, Via e Vcello. . . . 1 Thlr.
Hummel, J. N. Sonate p. le Pforte av. acc. de Flûte ou Violon obligé. No. 2 D dur . . . 16 Gr.
Kalkbrenner, F. gr. Sonate p. le Pforte. Op. 28 16 Gr.

Kleugel, A. A. 15 Leçons progressives p. le Pforte. Op. 21 Liv. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Köhler, H. Variations p. le Pforte et Flute obligée sur la Cavatine de l'Op. Tancredi. Op. 119 12 Gr.
Liedemann, D. (re Weber) 8 Ecossaises et 2 Sauteuses p. le Pforte. Liv. 11 . . . 10 Gr.
Mehul, Ouverture de l'Op. la Journée aux Aventures p. le Pforte. . . . . 10 Gr.
Mühling, A. 6 Polonaises brillantes p. le Pforte à 4 mains. Op. 15 . . . . 20 Gr.
— 6 kleine Sonaten f. d. Pforte mit bezeichneter Fingersetzung 27e Wk. 10 u. 20 Lig. . . à 18 Gr.
Nicolo, Ouverture de l'Op. l'une pour l'autre p. le Pforte arr. de Vice et Voelle pd. lablt. 10 Gr.
Onslow, C. Trio p. Pforte, Violon et Violoncelle. Op. 14 Liv. 1 . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Pär, F. Ouverture de l'Op. Griselda p. le Pforte . 8 Gr.
Rossini, J. Ouverture de l'Op. Inganno felice p. le Pforte. . . . . . 8 Gr.
— Ouverture de l'Op. Cendrillon p. le Pforte . 8 Gr.
— Ouvert. de l'Op. Elisabetta arr. p. le Pf. à 4ms. 16 Gr.
Siegel, T. W. 8 Variations p. le Pforte et Violon sur le thème: Zu Steffen sprach im Traume. Op. 4 . . . . . . 12 Gr.
— 38 petites pièces p. le Pforte tirées d'une oeuvre pour servir d'Exercices aux commençans . 16 Gr.
Spontini, G. gr. Bacchanale arr. p. le Pforte av. Vlon et Basse par Herold . . . 18 Gr.
Steibelt, D. 8 Variations et 1 Fantaisie p. le Pforte sur la Cavatine de l'Op. Tancredi . . 16 Gr.
Struck, P. Sonate p. le Pforte av. Clarinette et 2 Cors ou Violon et Viola. Op. 17 1 Thlr. 4 Gr.
* Weber, C. M. de, 8 petites Pièces faciles à 4 mains p. le Pforte. Op. 3 . . . . 20 Gr.
Zöllner, C. H. Polonaise p. le Pforte à 4 mains 8 Gr.

Fur Gesang.

Blum, C. Elegie von Matthison für eine Alt- oder Basstimme mit Begleitung der Guitarre und des Violoncells. 9te Werk. . . . 12 Gr.
— die drey Gaitarrenspieler (Intermezzo buffo). 31e Wk. . . . . . . 12 Gr.
— Gesänge ernsten und launigen Inhalts für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 22r Wk. . . 16 Gr.
Härer, A. F. Salve regina mit unterlegtem deutschen Text f. 4 Singstimmen mit Beglig des Pforte 1 Thlr.
— 12 Gedichte v. Gerstenberg, Göthe, Schreiber u. a. für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
* Kreutzer, Conr. 6 Frühlingslieder von Uhland mit Beglig des Pforte. 32e Wk. . . . 1 Thlr.
* — 9 Wanderlieder von Uhland mit Beglig des Pforte. 34e Wk. 1e und 2e Hft. . 1 Thlr. 18 Gr.
Liedpainter, P. 8 Canzonette per Voce sola coll' accomp. di Pforte. . . . . 1 Thlr.

Mozart, W. A. Così fan tutte, Weibertreue oder die Mädchen sind von Flandern, Oper in zwey Aufzügen. Klavier-Auszug. Neue Ausgabe. 8 Thlr.
Mühling, A. 4stimmige Motetten ohne Fugen für Singechöre und Singanstalten. 28e Wk. 1r Hft. 20 Gr.
— Lieder mit Beglig des Pforte. 22r Wk. . . 16 Gr.
Roverer, Jos. Inganno felice (Die Getäuschten) komische Oper, Klavier-Auszug . . . 5 Thlr.
— Favorit-Duette a. d. Op. Tancred für 2 Singstimmen und 2 Guitarren eingerichtet von J. H. Bornhardt. . . . . 8 Gr.
Schicht, J. G. Motette: Jesus meine Zuversicht, Partitur No. 3 . . . . . 16 Gr.
— Motette: Meine Lebenszeit verstreicht, Partitur No. 5 . . . . 10 Gr.
* Weber, G. 12 4stimmige Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Bass, mit willkührlicher Beglei. des Pforte. 16e Werk. 1 u. 2r Heft . . . 18 Gr.
* — Lieder von Schiller, Göthe, Claus, Clodius und Haug, mit Beglig der Guitarre oder des Klaviers. 15t Wk. . . . . 10 Gr.

Für Guitarre oder Harfe.

Backofen, H. 10 Variations progr. sur un air connu p. la Harpe à crochets avec le doigté indiqué. 8 Gr.
— 10 Exercices d'après Bochsa p. la Harpe à crochets. . . . . 18 Gr.
Bochsa, Notturno arr. p. la Harpe à crochets et Violon oblige . . . . . . 12 Gr.
Carulli, Ferd. Nocturne p. Violon et Guitare. Op. 125 . . . . 10 Gr.
— 3 Nocturnes p. Flute, Violon et Guitare Op. 119. No. 1 2 3 . . . . à 12 Gr.
Dressler, R. 8 Thèmes variés p. Flute et Guitare. Op. 43 Liv. 1 . . . . . 16 Gr.
— 6 Thèmes variés p. Flute et Guitare. Op. 45 Liv. 2 . . . . 1 Thlr.
Jacobi, Jos. 10 Variations faciles p. la Guitare . . 8 Gr.
Kapeller, J. N. 12 Pièces faciles p. Flute, Violon et Guitare. . . . . 1 Thlr.
Präger, H. Tema con Variaz. ad. p. il Violino e Chitarra. Op. 18 . . . . . . 8 Gr.
Teichmüller, C. Potpourri p. Pforte et Guitare . 8 Gr.
— 1er Notturno p. Vlon, Flute et Guitare Op. 8 8 Gr.

Dem Ungenannten, welcher uns sechs Lieder mit Melodien zugesandt hat, ersuchen wir, uns die Adresse anzuzeigen, unter welcher wir sie ihm wieder zustellen können.

Breitkopf und Hartel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten April. № 17. 1819.

Inhaltsanzeige

eines neuen Werkes von Hrn. Pet. Mortimer, unter dem Titel:

Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in den Choral-Melodien der Alten etwas ist, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird? *)

(Aus einem Schreiben des Verfassers an die Redact. der mus. Zeitung.)

Ihrer Einladung zu Folge will ich von meinem Choralwerk einen kurzen Umriss versuchen, wiewol ich einsehe, dass ich auf diese Weise die Sachen mehr andeuten, als bestimmt angeben kann. Es zerfällt in funfzehen Abschnitte:

I Einleitung, mehrentheils historischen Inhalts. Es ist für die Choralkunst ein grosses Unglück gewesen, dass man den Kirchentonarten griechische Benennungen gegeben hat, welche wahrscheinlich erst nach Luthers Zeiten aufgekommen ist. Dadurch ist man verleitet worden, selbige mit den Tonarten der alten Griechen zu verwechseln, mit welchen sie nichts zu thun haben und von denen wir eigentlich nichts wissen. Es ist indessen nöthig geworden, diese Benennungen beyzubehalten, jedoch mit der ausdrücklichen Verwahrung, dass darunter nichts Griechisches zu verstehen sey, und zwar nicht einmal von der griechischen Kirche her; indem die ganze Sache wahrscheinlich eine Anstalt der abendländischen Kirche ist. Luther und sein Freund, der Kapellmeister Walther sprechen immer vom *ersten, zweyten, dritten* u. s. w., bis zum *achten Ton* (Modus) und diese waren ihnen so geläufig, dass, wenn neue Melodien zu setzen waren, sie sich genau nach den Gesetzen dieser *Tone* richteten. Eben dieses war vorher zu Johann Hussens Zeiten in Böhmen beobachtet worden, und späterhin, als für die reformirte Kirche die Psalmen-Melodien (von Claude Goudimel und Louis Bourgeois) zu setzen waren, richtete man sich ebenfalls genau nach den Gesetzen der Kirchentonarten; wiewol unglücklicher Weise in der reformirten Kirche die wahre Kenntniss davon verloren gegangen ist und diese an sich schöne Melodien mehrentheils sehr verkehrt behandelt worden. Davon gebe ich hin und wieder Beyspiele.

Unter andern historischen Notizen, die in der Einleitung vorkommen, ist auch diese: die Choral-Componisten der Alten machten die Eintheilung der Musik nicht wie wir, nach Dur und Moll, sondern ihnen war jede Melodie, sie mochte dur oder moll seyn, entweder *authentisch* oder *plagalisch*. Zugleich ergehet an den Leser die Bitte, sein Urtheil hierüber zu suspendiren, bis er vernommen haben wird, warum sie dieses thaten. In den folgenden Abschnitten wird diese Materie noch und nach näher entwickelt, und sie ist in der That die eigentliche Seele der alten Choralkunst. Es wird hier ferner angezeigt, dass zuerst gewisse *Natur*-Gesetze und dann gewisse *willkürliche* Gesetze zu betrachten seyn werden.

II. Erstes Naturgesetz. Die grosse und kleine Sexte in der Moll-Tonleiter. Nämlich in den Kirchentonarten, die Moll sind, ist entweder die grosse oder die kleine Sexte die herrschende. Die Lehre hiervon gehört ausschliesslich für die Kirchenmusik; und die Art, wie sie in den gewöhnlichen Lehrbüchern vorgetragen wird, passt nur für die weltliche Musik. Uebrigens hat die Beschaffenheit der Sexte an sich keinen Einfluss auf authentisch oder plagalisch. Es sind zwey Kirchentonarten,

*) Dieses Werk wird in der Ostermesse d. J. oder kurz nach derselben, im Verlage der Reimer'schen Buchhandlung zu Berlin erscheinen. d. Red.

beyde mit der grossen Sexte, wovon die eine authentisch und die andere plagalisch ist, und so auch zwey Kirchentonarten mit der kleinen Sexte, mit demselben Unterschied.

III. Zweytes Naturgesetz. Die erste und zweyte Octave zu der Durtonleiter. Die *ionischen* und *hypoionischen* Tonarten. Erläuterung durch das Waldhorn, welches (abgesehen von Virtuosenkünsten) nur die zweyte Octave vollständig blasen kann. Die Lehre hiervon ist ebenfalls blos kirchlich. Die ionische Tonart ist authentisch, und die hypoionische plagalisch. Hier wird ein bedeutendes Versehen von Sulzer bemerklich gemacht.

IV. Drittes Naturgesetz. Ursprung der *phrygischen* und *myxolydischen* Tonarten. Sie sind beyde wesentlich authentisch. Sie gehören auch beyde zur ersten Octave, und das Waldhorn kann weder eine phrygische noch eine myxolydische Melodie blasen. Sie gehören beyde der Kirche ausschliesslich an und können in der weltlichen Musik gar nicht vorkommen.

V. Folgen des dritten Naturgesetzes für die myxolydische Tonart insbesondere. Bestätigung der Lehre darin durch die Art, wie Sebastian Bach diese Tonart zu behandeln pflegte.

VI. Viertes Naturgesetz. Doppelter Ursprung der myxolydischen Tonart. Vollständigere Entwickelung ihrer Eigenthümlichkeiten. Eine etwas lebhafte Vergleichung zwischen einem heutigen Cantor und einem Cantor der Vorzeit in praktischer Hinsicht. Von grossen Meistern ist hier keineswegs die Rede.

VII. Fünftes Naturgesetz. Doppelter Ursprung der phrygischen Tonart. Es ergiebt sich, dass die phrygische Tonart eben so gut Dur als Moll, und eben so gut Moll als Dur, oder dass sie diejenige Tonart ist, die ausschliesslich weder Dur noch Moll ist, wohlverstanden, dass, wenn sie das eine ist, sie nicht zugleich das andere seyn kann. Es können nämlich in keiner andern Tonart Dur-Sätze mit solcher Ungezwungenheit in Moll-Sätze verwandelt werden und umgekehrt, als in der phrygischen. Ist daher auf eine solche Melodie ein ganzes Lied zu singen, so hat der Organist Gelegenheit, je nachdem die Worte es mit sich bringen, mancherley angenehme Abwechselungen Statt finden zu lassen. Diese Eigenschaft der phrygischen Tonart hat vermuthlich zu der Fabel die Veranlassung gegeben, die man in manchen Lehrbüchern findet, dass nämlich die Alten zwischen Dur und Moll keinen Unterschied gekannt hatten.

Um die Sache anschaulich zu machen, wird es am dienlichsten seyn, die verschiedenartige Begleitung, die man der phrygischen Tonleiter geben kann, zu betrachten, mit Beyfügung einer dazu gehörigen Choralzeile, wie hier folgt.

1) Phrygisch-Moll

Christus, der uns selig macht —

2) Phrygisch-Dur

Du, dessen Augen flossen —

3) Phrygisch-gemengt Dur und Moll.

Herr Gott, dich loben wir —

Die zuletzt angeführte Melodie: Hr. Gott, dich loben wir — verdient eine besondere Beherzigung, da sie bey so vielen Gelegenheiten in beständigem Gebrauch ist. Ohne Zweifel denkt mancher, dass sie in E moll anfängt, ohne in E moll fortzufahren und darin zu schliessen, und dass folglich hier eine Unregelmässigkeit Statt findet, die man zwar den Alten verzeihen könne, die man aber *jetzt* nicht nachahmen dürfe. Es ist auch Thatsache, dass man heut zu Tage keine neue Melodie auf diese Art anfängt. Aber E phrygisch mit der kleinen Terz hat mit E moll durchaus nichts zu thun, und es ist nicht wahr, dass hier irgend eine Unregelmässigkeit vorkommt. E phrygisch mit der kleinen Terz vertritt ganz die Stelle eines *Dur-Satzes*

No. 1. No. 2

Statt dass die Melodie füglich so anfangen könnte, wie bey No. 1, geschiehet es nachdrücklicher auf obige Art, weil E phrygisch mit der kleinen Terz gleichsam ein abgekürzter oder concentrirter Ausdruck ist von dem Satz No. 2. Weil diese Melodie von stehendem Gebrauch ist, und wol nie durch eine andere verdrängt werden wird, so erlaube man mir noch eine Bemerkung darüber: Viele Organisten sind in Verlegenheit, wie sie dazu präludiren sollen, und plagen sich mit dem leidigen E moll, ja man findet sogar gedruckte Anweisungen, wie in E moll dazu präludirt werden soll. Hinweg mit E moll! Da E phrygisch mit der kleinen Terz die Stelle eines Dur-Satzes vertritt, so kann nicht anders, als in derjenigen Dur-Tonart präludirt werden, zu welcher jener Satz gehört, d. h. in C (C dur) etwa auf folgende Art:

A. B.

Praeludium. Choral.

Der Satz bey A mag noch so sehr verlängert werden (man mache, wenn man will, eine ganze Fuge daraus), so wird, wenn nur ein Schluss wie bey B erfolgt, die Kirchgemeine hinlänglich vorbereitet seyn, diesen hohen Lobgesang anzustimmen. Ein geschickter Organist wird wissen, den Geist der beyden Sätze A und B in mehren Variationen so mit einander abwechseln zu lassen, dass der phrygischen Tonart ihr eigenthümlicher Charakter unverletzt bleibt. Uebrigens kommt der heutige Cantor auch hier in eine nicht vortheilhafte Vergleichung mit dem Cantor der Vorzeit.

VIII. Vermischte Bemerkung, die phrygische und myxolydische Tonarten betreffend. Es ist kaum möglich, die eine Tonart abzuhandeln, ohne der andern mit zu gedenken, weil sie sich sehr genau auf einander beziehen; und es ist für die Kunst einerley Gewinn, ob man zwischen ihnen eine *Aehnlichkeit* oder eine *Verschiedenheit* bemerkt. Nebenher, ausführlicher Beweis, dass der Herausgeber des allgemeinen Choralbuches für Sachsen (Hiller) die Kirchentonarten nicht gekannt hat, und folglich nicht berechtiget war, über sie abzusprechen. Die Ursachen werden angegeben, warum diese Untersuchung nöthig ist.

(Der Beschluss folgt.)

Bemerkungen.

Es ist schwer zu sagen, was in Wissenschaft oder Kunst das *Klassische* ist; aber ein Merkmal hat es, an dem du es leicht erkennst. Das ists, dass du dessen niemals satt wirst. Nimm das Reizendste, das Anziehendste vor dich. Fühlst du nach einiger Zeit, oder, wenn du es wiederholt geniessen willst, oder auch nur zu gewissen

Stunden Ueberdruss daran, führt es dich nicht jedesmal in die Mitte deines besten Wesens, in die rechte Bahn des Lebens hinein, so ist es nicht aus der Mitte des Lebens genommen. Es stellt eine Einseitigkeit, einen vorübergehenden Geschmack und Ton der Zeit dar, es deutet die Bildungsstufe, das Uebergangsstadium einer gewissen Klasse von Kunstgeistern an, aber — es ist nicht klassisch, nicht das Produkt der geweihten, durch alle minderen Grade der Weihe hindurchgegangenen, zum Anschauen des Gediegenen, des in sich ruhenden Schönen gelangten, und es wiederzugeben vom Genius bevollmächtigten Klasse.

Das Nicht-Klassische ist eine unter gewissen Constellationen gangbare Waare, ein Modeartikel, die die Kunstproducenten, den Aspecten anpassend, an die Consumenten theuer genug verkaufen, wogegen das Klassische bloss von den Eingeweihten in seiner Unschätzbarkeit erkannt, durch Schenkung und Vermächtniss von Geist zu Geist, von Gemüth zu Gemüth geht.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate März 1819.

Wie dem himmelanstrebenden Menschengeschlechte sich die Erdkunde an die Fersen hängt und dasselbe auf die Erde zurückzieht, damit seinem Stolze nicht zuviel werde; so erinnert die grosse Oper den Musikliebhaber daran, dass auch zu Paris alles eitel auf der Welt ist: ohne die *Academie Royale de Musique* in der rue de Richelieu würde man hier wirklich in musikalischer Hinsicht zu glücklich seyn. Aber einen Blick auf den *Tanz*, von Hrn. Nourrit vorgestellt, ein Ohr auf die Mad. Branchu, als Hypermnestra in den *Danaiden*, geheftet, und alles wird so vollkommen compensirt, dass Freude und Leid, wie Null von Null, aufgeht. Ich habe in meinen verschiedenen Berichten mehre Male von Mad. Albert geredet, der schönsten und jüngsten der ersten Sängerinnen der grossen Oper. Die Töne dieser Frau hatten bis dahin noch am meisten demjenigen geglichen, was Deutsche und Italiener schon seit Jahrhunderten übereingekommen sind, Gesang zu nennen, was aber in Frankreich, besonders in der hiesigen grossen Oper, für unbedeutendes Vogel-Gezwitscher (gazouillement) gehalten wird. Jetzt scheint aber auch an Mad. Albert die Reihe gekommen zu seyn, denn auf dem grossen Operntheater kann niemand seinem Schicksale entgehen: auch sie hat sich ausgeschrieen. Dieses der Administration wahrscheinlich höchst erfreuliche Ereigniss (denn die Administration der grossen Oper hat zum Grundsatze angenommen, dass ihre Sänger nicht allein im Theater, sondern auch ausserhalb desselben, Sylbe für Sylbe müssen verstanden werden) hat dergestalt verlautet, dass es selbst einigen hiesigen Journalisten, unter andern den Herausgebern der *Annales politiques, morales et littéraires*, zu Ohren gekommen ist. Letztere haben sich darüber am 15ten März wörtlich also vernehmen lassen: *Mad. Albert a été long-temps l'espoir des connoisseurs: c'est lorsqu'elle préféroit la pureté et la grace du chant aux éclats de voix et aux tours de gosier. On l'entendoit autrefois avec plaisir. Aujourd'hui on l'écoute avec inquiétude, et presque avec peine: il lui faut tant d'efforts pour exécuter ce qu'elle entreprend, que l'on tremble sans cesse pour la justesse de l'intonation. Si c'est là ce qu'on appelle le charme de la mélodie, je chercherai quelque autre distraction moins pénible pour l'oreille et pour l'esprit.* Man sieht, die musikalische Erkenntniss hat in Frankreich seit einiger Zeit nicht unbedeutende Fortschritte gemacht.

Mad. Dumouchel, die bekannte Harfenspielerin, hat mit ihrem Sohne vier *Séances musicales* gegeben und sich darin auf der Harfe, letzterer auf dem Fortepiano hören lassen. Beyde Künstler haben lange in Petersburg gelebt, wo der junge Dumouchel den Unterricht des bekannten Field genossen hat. Mad. Dumouchel ist unstreitig eine der geschicktesten und elegantesten Harfenspielerinnen der jetzigen Zeit: es kann geübtere Künstlerinnen auf diesem Instrumente geben, schwerlich aber elegantere. Ihr Sohn, ein junger Mann von zwey und zwanzig Jahren, ist in gewisser Hinsicht, die interessanteste musikalische Künstler-Erscheinung, welche mir je vorgekommen: er hat das wunderbare Problem gelöst, dass man eine wahrhaft eisige Kälte im Vortrage besitzen und doch im Stande seyn könne, die lebhaftesten Sensation zu erregen. Ich weiss dafür keinen treffendern, freylich auch keinen übertriebenern Vergleich anzustellen, als die nordischen feuerspeyenden Berge, die mitten durch Eis und Schnee ihre glühenden Lavaströme von sich werfen. Möge, was in

über diesen jungen Künstler sage, niemandem Uebertreibung oder missverstandener Enthusiasmus scheinen: es bleibt immer wahr, dass die Zuhörer in allen vier *Séances* sich anfangs stets mit ungünstigem Vorurtheile dem Eindrucke hingegeben haben, dann aber, ganz gegen ihren Willen, zu den lebhaftesten Beyfallsbezeigungen hingerissen worden sind. Ist der Vortrag des Hrn. Dümouchel kalt, so ist wenigstens Vollendung in dieser Kälte, und Vollendung dürfte ja allenthalben ihrer Wirkung versichert seyn. Mutter und Sohn haben in Vereinigung Nadermann'sche Duette für Harfe und Fortepiano vorgetragen. Das sind, wie jedermann weiss, Produkte, deren äusserer Flitter nicht im Stande ist, ihre innere Schwäche und Hinfälligkeit zu verstecken, es sey denn vor solchen Leuten, die ein geschminktes Angesicht nicht von natürlicher Jugendblüthe zu unterscheiden vermögen. Da aber heuer noch in der musikalischen Welt sowol, wie in der übrigen, Ohren haben und nicht hören, häufiger ist, wie das Gegentheil, so werden dergleichen Klingklang-Compositionen immer ihr Publikum finden. Hr. Dumouchel allein hat Field'sche Concerte vorgetragen. Unter diesen ist mir besonders das fünfte merkwürdig gewesen, weil ich es auf den ersten Wurf gerathen habe, dass es eine Feuersbrunst, oder einen Meeressturm oder dergleichen bedeuten soll. Auch möge man es nicht für Spott nehmen, wenn ich sage, dass es mir merkwürdig geschienen, wie ein blosses Fortepiano und eine höchst magere Quartett-Begleitung im Stande gewesen, dergleichen natürliche Dinge wirklich recht sehr natürlich nachzumachen, ohne es gerade darüber zu schreiben. Ausserdem hat noch Dem. Lostang, Zöglingin des Conservatoriums, verschiedene Arien vorgetragen. Dass dieses junge Frauenzimmer durch die Zähne, statt durch die Kehle, singt, ist nicht ihre Schuld; denn es will es einmal die *Ecole Royale de Musique*. Eben so wenig kann es ihr zur Last gelegt werden, dass ihre Stimme gerade eben so klingt, wie alle übrigen französischen Weiberstimmen; denn es will es ebenfalls die besagte *Ecole*. Diese täuschende Gleichheit der weiblichen Stimmen weiss letztere dadurch hervorzubringen, dass ihre Zöglinginnen die Lippen zusammenspitzen müssen, wie zu einem Mundstücke. Dies Mundstück bringt dann das durchaus gleichförmige Organ aller daselbst gebildeten Sängerinnen hervor, so wie, zum Beyspiele, alle Oboen einerley quantitativ-materiellen Ton haben, wenn ihnen ihr Mundstück aufgesteckt ist. Die *Séances musicales* der Familie Dümouchel haben ungemeinen Beyfall gefunden.

Auf dem Theater Feydeau hat sich ein neuer musikalischer Durchfall ergeben. *L'Ile de Babilari*, Oper in drey Aufzügen, mit Musik vom Hornisten Mengal, ist kaum bis zum Ende gespielt worden. Der Componist ist derselbe, der bereits vor etwa einem Jahre eine kleine Oper . . . auf das Theater brachte, deren Namen ich mich nicht erinnere und welche nur wenige Vorstellungen erlebte. Was den Text anbetrifft, so werden meine Leser im auf den ersten Blick sehen, dass die *Insel Plopperpopper* nur von dem Geschlechte bewohnt wird, welches sich vorzugsweise „des kleinen Geschlechts“ bedient, „welches grosse Dinge anrichtet.“ Die grossen Dinge, die sich auf der Insel ereignen, sind aber sehr unbedeutend, ein Paar Heyrathen nämlich, zu welchen einige auf die Insel verschlagene Fremdlinge von den sie bewohnenden Amazonen gezwungen werden. Dies der Text. Was die Musik anbetrifft, so ist diese von derjenigen Gattung, welche ich fortan mir vorgenommen habe, mit dem Namen *Noten* zu benennen. Dieser Ausdruck ist, dünkt mich, bequem. Man würde, zum Beyspiele, mit den Worten: *Die Noten sind von dem und dem*, einen doppelten Entzweck, nämlich einen historisch-literarischen und einen kritischen zugleich, erreichen. Ich ersuche daher meine Herren Collegen, auf diesen meinen Vorschlag Rücksicht zu nehmen und eine jede Musik, deren etwaiger Werth bloss darin bestehen dürfte, dass die Töne derselben nicht durch einander, sondern nach einander gespielt werden, das heisst, eine solche Musik, wie sie jetzt jeder macht, der, wie man zu sagen pflegt, musikalisch ist, fortan nicht mehr Musik, sondern, meinem Vorschlage gemäss, *Noten* zu nennen. Was die Vorstellung anbetrifft, so weiss man nicht, was man von dem Theater Feydeau denken soll, dass es an ein solches Stück einen Aufwand an optischen und perspectivischen Kunstwerken verschwendet, die einer *Zauberflöte* würdig gewesen wäre? Mehre Decorationen, besonders aber ein Mondschein, eine Abend- und Morgenröthe u. s. w. haben die Bewunderung aller Kenner erregt. Wenn das so fortgeht, so wird das Theater Feydeau statt *königliche komische Oper*, weit treffender *königliche Laterna Magica* benannt werden können.

Es lebe der königl. Titular-Kapellmeister, Hr. Ritter Spontini! Es wird nicht leer: das bringt ihm Geld und nebenbey auch Ruhm ein. Kaum ist seine *Olympia* ohngefähr im Stande, vom Stapel laufen zu können, als er schon wieder die Hände an ein frisches Werk legt. Diesmal ist es der bekannte Perserkönig *Artaxerxes*, dessen heydnisch-plastische Gesinnungen sich durch das romantische Medium der Musik vergeistlichen lassen sollen. Da die Erfindung der Musik überdiess eine christliche ist, also durchaus nichts mit sinnlicher Leidenschaftlichkeit zu thun hat, sondern nur tiefe Gemüthlichkeit (der schroffste Gegensatz der heidnischen Individualität) darstellen kann, so muss man sich allerdings wundern, wie noch so manche Componisten antike Sujets in Musik setzen mögen.

Der berühmte Organist, Nicolas Séjean, ist am 16ten März mit Tode abgegangen. Im Jahre 1745 geboren und früh für die Orgel gebildet, hatte er schon im vierzehnten Jahre eine solche Geschicklichkeit auf diesem Instrumente erlangt, dass er einstimmig an die Stelle des berühmten Dubousset erwählt wurde. Buonaparte verlieh ihm das Kreuz der Ehrenlegion. Zuletzt bekleidete er die Stelle des königl. Hoforganisten (*organiste de la Chapelle du Roi*) und war zugleich Organist an der Invaliden- und Sanct-Sulpitius-Kirche. Ueber ihn als Künstler zu urtheilen, oder gar zwischen ihm und Ihm einen Vergleich anzustellen, ist mir unmöglich, da ich nie habe Gelegenheit bekommen können, Séjean zu hören: sein hohes Alter und seine stete Schwächlichkeit haben ihn in den letzten zehen Jahren jedes regelmässigen Kirchenspiels unfähig gemacht. Von den Franzosen ist dieser Künstler stets für den ersten Orgelspieler Europa's gehalten worden. Sonderbar genug ist es, dass hier zwey verschiedne Urtheile über den Charakter seines Spiels gefällt werden, von denen das eine gerade absolut dem andern entgegengesetzt ist: der grosse Haufe nämlich giebt Séjean für einen unübertrefflichen Meister in der grossen, ernsten Manier und im Contrapunkte, besonders in der Fuge aus, während die Männer vom Metier versichern, er sey nur ein ausgezeichneter Künstler im Galanterie-Style gewesen. *Delille* scheint in seinen *Trois Règnes de la Nature* die Meynung beyder Parteyen vereinigen zu wollen, wenn er von Séjean sagt:

> Séjan a préludé; tout se tait, tout s'anime!
> De l'inspiration les sublimes transports
> Echauffent son génie et dictent ses accords:
> Sous ses rapides mains le sentiment voyage.
> Il monte, il redescend sur l'échelle des tons
> Et forme, sans désordre, un dédale de sons.
> Quelle variété! Que de force et de grâce!
> Il frappe, il attendrit, il soupire, il menace.
> Tel, au gré de son souffle, ou terrible ou flatteur,
> Le vent fracasse un chêne ou caresse une fleur.

So viel mir bewusst ist, hat dieser Künstler nur wenige von seinen Arbeiten durch den Stich bekannt gemacht. Unter diesen kenne ich vor Andern drey Werke: *Sonates*, *Rondeaux* und *Trios*. Im Manuscripte existiren viele Orgel-Concerte von ihm. Er hinterlässt einen Sohn, Louis Séjean, der in seine Fusstapfen zu treten verspricht, so wie er dem Vater bereits in seinen Aemtern gefolgt ist.

Das Fortepiano, auf welchem Hr. Dammchel in den oben von mir erwähnten *Séances musicales* gespielt hat, ist, obgleich in Tafelform, das volltönendste, überhaupt das vollendetste, was ich je gehört habe. Mehre fremde Künstler sind darüber einerley Meynung mit mir. Dies hat mich veranlasst, nähere Erkundigungen über dies Instrument einzuziehen, und so habe ich erfahren, dass dasselbe in der Fabrik des Hrn. Petzold, eines gebornen Sachsen, der hier seit zwölf Jahren etablirt ist, verfertigt worden ist. Von den ungemeinen Verbesserungen, welche Hr. P. mit dem Baue der Fortepiano's vorgenommen, werde ich nächstens den Lesern der musikal. Zeit. in einem eignen Aufsatze Nachricht ertheilen.

Der Geiger Mazas hat im grossen Saale der Menus-Plaisirs vor einem zahlreichen und auserlesenen Publikum ein sehr glänzendes Concert gegeben. Sonst war dieser Künstler, wie jedermann weiss, Meister und Herr in der Rode- und Spohrs-Manier. Jetzt kann man nicht in Abrede seyn, dass er an Ruhe im Vortrage gewonnen, dabey aber an Sicherheit in der höchsten Intonation verloren hat: eine gewöhnliche Erscheinung an einem strebenden Künstler, wenn ihn eine gerechte Kritik besorgt, also furchtsam gemacht hat. Gleichfalls hört man jetzt nur selten noch die Terz-, Sexten- und Octaven-Gänge von ihm, Kunststücke, in welchen dieser Geiger ehemals wirklich eine fast bewundrungswürdige Sicherheit zeigte. Es scheint wirklich mit Hrn. Mazas eine Art von Wiedergeburt vorgegangen

zu seyn; doch lässt sich jetzt auch nicht absehen, was aus dem Kindlein werden wird. Wenn Hr. Mazas in diesem Concerte das Urtheil der Kritiker über ihn als Geiger in Ungewissheit gelassen hat, so ist dagegen das Compositions-Talent dieses Künstlers in einem um so vortheilhaftern Lichte erschienen. Eine von Chören, Sologesang und obligater Geige begleitete Cantate: *Invocation à l'Harmonie*, hat Hrn. Mazas als Tonsetzer von einer so vortheilhaften Seite gezeigt, dass man ihn öffentlich zur Theater-Composition aufgefordert hat. Es ist mir ungemein erfreulich gewesen, mit dem Journalisten, der diese Meynung geäussert hat, ohne es zu wissen, einerley Meynung gewesen zu seyn.

Die Herren Gebrüder Bender, erste Klarinettisten Sr. M. des Kaisers von Russland, werden nun endlich am zweyten April im Theater Feydeau ihr längst projectirtes Concert geben. Ein Sprichwort sagt: Was lange währt, wird gut. Möge dies auch in doppelt *klingender* Hinsicht auf das Concert der Herren Bender angewandt werden können.

Der Name des so ungemein talentvollen jungen Violoncell-Spielers, dessen ich in meinem letzten Berichte mit grossem, aber gebührendem Lobe gedacht habe, ist Pelletier. Dieser junge Mann zeichnet sich, wie man mir sagt, nicht weniger durch seine moralischen, als durch seine künstlerischen Eigenschaften aus. Er ernähret mit dem Ertrage seines Talents eine Mutter und mehre Schwestern. Sollte eine deutsche königl. Kapelle (das Beywort in quantitativer und qualitativer Bedeutung genommen) eines Violoncellspielers bedürftig seyn, so kann ich ihr diesen jungen Mann in der vollsten Ueberzeugung empfehlen, dass er den strengsten Erwartungen auf jede Weise entsprechen wird.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par L. Adam. Oeuvr. 15. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. A. ist der Verf. der *Klavierschule des Conservatoriums in Paris*, wenn auch einige andere dortige Meister ihm in der Ausarbeitung beygestanden haben sollten. Wer dies Werk kennt, der wird auch hier nichts Gewöhnliches erwarten; am meisten aber etwas, worin die glänzende, bravourmässige Spielart und Behandlung des Instruments vorherrscht, und womit Spieler dieser Art selbst wieder glänzen können. Und so ist es auch; man kann, in dieser Hinsicht, schwerlich angemessener und dem Spieler vortheilhafter schreiben. Aber auch, was die Gedanken an sich betrifft, so verdient diese Sonate Lob; und der harmonischen Ausführung nach ist sie zwar nicht gelehrt, aber anständig und gar nicht oberflächlich. In Hinsicht auf den ersten Punkt — das *Methodische*, wie man sich auszudrücken pflegt, so kann das Werk auch schon ziemlich geübten und fertigen Spielern, wollen sie es genau einstudiren, sehr nützlich werden als zweckmässige Uebung und Befestigung ihrer Geschicklichkeiten; denn, von wie beträchtlicher Schwierigkeit es dem auch klingt, der nicht selbst geübter Klavierspieler ist und es gut vortragen hört: so ist es doch fertigen Bravourspielern vielmehr leicht, weil alles aufs beste in den Händen liegt, alles seine natürliche Folge hat und alles auch dem Instrumente vollkommen angemessen ist. In Hinsicht auf den zweyten und dritten Punkt — die *Erfindung* und *Ausarbeitung*, wozu man auch noch nehmen kann, was man alles unter den Worten, *Geschmack* und *Schreibart*, zu befassen pflegt: so scheint es offenbar, dass unserm Verf. Dussek in seinen grössten und ausgeführtesten Arbeiten zunächst als Vorbild vorgeschwebt hat; und da Jedermann diese Arbeiten Dussek's kennt und hochschätzt: so brauchen wir es nicht weiter zu versuchen, das Werk in dieser Hinsicht näher zu beschreiben. Wir beschliessen daher nur mit einer Empfehlung desselben an die Spieler jener Schule, indem wir ihnen eben so vielen Genuss, als Vortheil davon versprechen, und geben, Verwechselungen zu begegnen, die Sätze im Einzelnen an. Diese bestehen: aus einem grossen, 15 ziemlich eng gestochenen Seiten langen *Allegro maestoso brillante*, dessen Charakter durch die Beyworte ganz genau bezeichnet wird, und das uns der vorzüglichste aller drey Sätze scheint, (B dur, C-takt,) aus einem *Andante cantabile, grazioso*, con *molta espressione*, der mit diesen Worten auch gut charakterisirt ist, übrigens ein gefälliges Romanzen-Thema hat, wie dergleichen die Franzosen so vorzüglich lieben, (andere Leute haben's auch gern,) und das dem Spieler viele Gelegenheit giebt, ein

melodisch-gehaltenen und ausdrucksvollen Vortrag sich zu zeigen, (G moll und G dur, Zweyvierteltakt;) und aus einem rauchen Rondo Scozzese, wie wir deren Dussek'n mehre verdanken. (B dur, Zweyvierteltakt.)

Kurze Anzeigen.

Sechs italienische Duettinen für Sopran und Tenor, mit untergelegtem deutschen Text und Begleit. des Pianoforte in Musik gesetzt von E. T. A. Hoffmann, Berlin, b. Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Der Componist hat diese Stücke Duettinen und nicht kleine Duette genannt, wahrscheinlich, damit man das Beywort nicht zugleich auf den Charakter und die Schreibart beziehen solle. In Hinsicht auf beydes sind diese Duette gar nicht klein, (einige sind auch nicht eben kurz,) sie gleichen mehr den älteren, italienischen oder deutschen, deren Verf. jedem einen möglichst bestimmten Ausdruck gaben, kunstgemäss verschränkte, einander imitirende, nicht einander bloss begleitende und ablösende Stimmen liebten, und Sänger voraussetzten, die, nicht etwa kenntnissmässig, aber schulgerecht gebildet waren oder sich also bilden wollten; die mithin vornämlich Töne festzuhalten und gut zu tragen verstanden, und fähig und bestrebt waren, von dieser Geschicklichkeit Gebrauch zu ausdrucksvollem Vortrag zu machen. So sehen also diese Duette aus, und so wollen sie gesungen seyn, dann nehmen sich alle gut, und einige, wir meynen vornämlich No. 4 und 6, ausgezeichnet gut aus. Für Sänger jener Art sind sie nicht schwer auszuführen. Das Pianoforte ist zwar nicht bloss unterstützend, aber mit Recht überall untergeordnet und leicht. Die zeitigen italienischen Gedichte sind wieder zu artigen deutschen Gedichten frey übertragen, doch singt wol jeder der Sprachen einigermassen Mächtige eben so etwas lieber zu jener. Als Probe mag gleich die erste Nummer dienen:

> Ombre amene, amiche piante,
> Il mio bene, il caro amante
> Chi mi dice, ove n'andò!
> Zeffiretto lusinghiero,
> A lui vola messaggiero
> Et di, che torni a mi sonda
> Quello pena, che non ha!
>
> Holder Waldung Laubgewinde,
> Sagt, o sagt mir, wo ich finde,
> Den ich liebend mir erkohr!
> Und du, Schmeichelwest, umkreise
> Ihn den Herzgeliebten leise
> Und sprich, dass er komm' und bringe
> Freuden, ach den ich verlor!

Quintetto pour Cor principal, Violon oblig., deux Altos et Violoncelle par Jos. Küffner. Oeuvre 66. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.)

Ein Quintett ist dieses Musikstück in so fern wol nicht eigentlich zu nennen, wenn wir erwarten, dass diesem der hergebrachten Form gemäss eine Zusammenstellung mehrer Tempi, eines Allegro, Adagio und Rondo zum Mindesten seyn soll. Es ist eine Polonaise mit vorhergegangenem Adagio von 13 Takten, in der die Hornpartie besonders glänzend gesetzt ist. Die Violinstimme kann kaum obligat genannt werden, so wenig tritt sie selbstständig hervor. Uebrigens ist das Ganze jedem Waldhornisten, der es auf seinem Instrumente zu einem gewissen Grade von Fertigkeit gebracht hat, zu empfehlen.

Concerto concertant pour Clarinette et Basson avec accomp. de grand Orchestre, comp. par Franz Danzi. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr.)

Mehr gefällige, als auffallende Melodien, mehr anständig gewählte, als gesucht ausgeführte Harmonie, die concertirenden Instrumente angemessen und vortheilhaft, doch nicht eben schwierig beschäftigt, die Orchesterparthie leicht auszuführen; die Besetzung mässig, und überhaupt Zweck und Mittel in gutem Verhältniss zu einander – wie man das alles an Danzi gewohnt ist. Das Ganze bestehet aus drey mässig langen Sätzen, die in einander übergehen, und ist besetzt, ausser den beyden concertirenden Instrumenten, mit dem Quartett, einer Flöte, einer Bassposaune, (die allenfalls auch wegbleiben kann,) zwey Hoboen und zwey Hörnern.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten May. | № 18. | 1819.

Inhaltsanzeige

eines neuen Werkes von Hrn. Pet. Mortimer, unter dem Titel:

Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, u. s. w.

(Beschluss aus der 17ten No.)

Einleitung zu den *willkürlichen* Gesetzen. Bey jeder Gattung von Musik finden dergleichen Statt; z. B. die ganze Theorie von der Tonz-Musik ist eine Sammlung von willkürlichen Gesetzen. Nur die *heutige* Choral-Musik muss ihrer ermangeln, und eben deswegen ist sie in Verfall gerathen.

IX. Erstes willkürliches Gesetz. Die *dorische* Tonart. Diese Tonart gehört für Moll-Melodien von der Octave, in welcher die grosse Sexte die herrschende ist; bey den Alten beständig D moll, ohne Vorzeichnung von b. Ein Ueberrest davon ist in unsern gewöhnlichen Choralbüchern die Melodie: Wir glauben all an Einen Gott — wobey man ebenfalls die Vorzeichnung von b wegzulassen pflegt. Diese Tonart ist *authentisch*, aber nur dadurch, dass sie mit der myxolydischen Tonart so genau verwandt ist. Diese Verwandtschaft wird im sechsten Abschnitt dargethan, und wird hier anschaulich gemacht durch die Begleitung, die man einer jeden dieser Tonleiter geben kann, auf folgende Art:

Dorisch.

Myxolydisch.

Im Dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656 findet sich eine merkwürdige Variante, da eine und dieselbe Melodie einmal mit einem dorischen, und das zweytemal mit einem myxolydischen Anfang und Schluss erscheint; zu einem deutlichen Beweise, dass den damaligen Cantoren die Verwandtschaft dieser beyden Tonarten eine geläufige Sache war.

Obige harmonische Begleitung der myxolydischen Tonleiter hat einen Charakter die eben erwähnte Verwandtschaft. Da nun die phrygische Tonleiter *dreyerley* Begleitung zulässt, jede mit einem eigenthümlichen Charakter, so ist es natürlich nachzusehen, ob nicht auch die myxolydische Tonart einen dreyfachen Charakter haben werde. Es findet sich auch wirklich nach Anleitung der vorhandenen Kirchen-Melodien, dass auch zwey Begleitungen der Tonleiter Statt finden, nämlich:

No. 1.

No. 2.

Hier sieht man zwischen phrygisch und myxolydisch eine *Aehnlichkeit* und auch eine *Verschie-*

denheit. Die Aehnlichkeit besteht darin, dass jede Tonart eine dreyfache Modification hat (wovon jede authentisch ist); die Verschiedenheit, dass eine Modification der phrygischen *Dur* ist, hingegen bey der myxolydischen keine *Moll* ist, d. h. keine myxolydische Melodie kann den Anfang und Schluss in Moll haben, wiewol es myxolydische Melodien geben kann, in denen bey weitem der grösste Theil Moll ist.

X. Zweytes und drittes willkürliches Gesetz. Die hypodorische Tonart. Bey den Alten war sie beständig D moll mit Vorzeichnung von b. Sie ist die plagalische Gefährtin der *dorischen* Tonart, und kann theils zur Abwechselung mit dieser in einer und derselben Melodie, theils auch für sich zu eignen Melodien gebraucht werden. Da sie weder mit der phrygischen, noch mit der myxolydischen Tonart auf irgend eine Art verwandt ist, so kann sie nie in einer authentischen Gestalt erscheinen.

XI. Viertes und fünftes willkürliches Gesetz. Die *äolische* Tonart. Dem ersten Anschein nach ist sie unser A moll, oder was wir überhaupt eine Moll-Tonart nennen; aber genauer untersucht, ist sie von ihm sehr verschieden: z. B. sie bleibt nur so lange Moll, als sie nicht ausweicht, eine Eigenthümlichkeit, die keiner von den anderen Moll-Kirchentonarten (deren vier sind, die phrygische nicht mitgerechnet, weil diese auch Dur ist) zukommt. Daher kommt es, dass in manchen solchen Melodien bloss die Anfangs- und Schluss-Noten Moll sind, und alles übrige Dur seyn kann; ja manche Melodie hat sogar den Anfang in C dur, und nur den Schluss in A moll. Z. B. nach meinen Dafürhalten sollte die Melodie: Allein zu dir, Herr Jesu Christ — ohne Umstände in C dur angefangen werden, da die Weise, sie in A moll anzufangen, eine sehr unangenehme Steifigkeit mit sich führt. Die Melodie: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr! — muss nothwendig in Dur angefangen und geschlossen werden, sie hat aber übrigens einen völlig äolischen Charakter, und ich trage kein Bedenken, sie dieser Tonart beyzulegen. Es finden sich überhaupt häufige Veranlassungen, beym Kirchengesang die Regeln der weltlichen Musik ganz unanwendbar zu finden. Nach diesen Ansichten könnte die äolische Tonleiter füglich folgende Begleitung bekommen.

In dieser Tonart ist die kleine Sexte die herrschende; sie ist aber authentisch wegen ihrer nahen Verwandtschaft mit der phrygischen Tonart. Eben diese Verwandtschaft ist auch Ursach, dass sie theils acht moll, theils aber auch sehr dur seyn kann. Das eine willkürliche Gesetz ist Ursach, dass zwischen der dorischen und äolischen Tonart ein zwölffacher Unterschied Statt findet: eine merkwürdige Anstalt der Alten, die Mannigfaltigkeit des Kirchengesanges zu befördern, von der heut zu Tage keine Spur mehr vorhanden ist.

XII. Sechstes und letztes willkürliches Gesetz. Die hypomyxolydische Tonart: bey den Alten beständig G moll mit Vorzeichnung von b oder es. In ihr ist also die grosse Sexte die herrschende, und ihre Tonleiter ist die transponirte dorische Tonleiter. Aber durch das willkürliche Gesetz ist dafür gesorgt, dass sie nie in einer authentischen Gestalt erscheinen kann, welches ohne dieses Gesetz sehr leicht Statt finden konnte. Sie ist nämlich die plagalische Gefährtin von G myxolydisch, theils zur angenehmen Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch, theils auch zu eignen Melodien ohne diese Abwechselung. Diese Tonart hat das eigenthümliche, dass sie aus zwey ganz verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden kann; und überhaupt hat ihre Betrachtung viel anziehendes. Im Lutherischen Choralgesang finden sich nur noch zwey Melodien von dieser Tonart, nämlich: Von Gott will ich nicht lassen — und: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt — und man findet sie in den gewöhnlichen Choralbüchern ganz zweckmässig behandelt. Im reformirten Psalmen-Gesang gehören zwölf Melodien zu dieser Tonart, aber von ihrer Behandlung ist nicht viel zu rühmen. Die Beyspiele, die ich von dieser Tonart liefere, gebe ich zum Theil in A moll, mit Vorzeichnung von fis, theils um die Vergleichung mit der äolischen Tonart zu erleichtern, theils weil obige zwey Melodien in unsern Choralbüchern in A moll erscheinen.

Zu den willkürlichen Gesetzen habe ich die Vorschriften, die Sexte in den Molltonarten betreffend, nicht mitgezählt, weil auch diese auf ein

Naturgesetz gründen; will man indessen auch diese dazu rechnen, so bestand der Codex der alten Choralkunst doch nur aus zehen Verordnungen, die ein Cantor auch von geringen Fähigkeiten leicht fassen und im Gedächtniss behalten konnte; und da man annehmen muss, dass dieser Codex durch Unterricht eine geraume Zeit hindurch fortgepflanzt wurde, so ist es wol kein Wunder, dass bis zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts alle neugesetzte Choral-Melodien einen kirchlichen Charakter behaupteten, und ein weltlicher Ton in ihnen so gut wie unmöglich war. Hiller spricht mit Geringschätzung davon, dass ehemals manches neugedichtete Lied wol 12 bis 15 eigne Melodien bekommen habe. Aber bey der ersten Entstehung der Lutherischen Kirche war dieses sehr natürlich. Jeder Prediger dichtete für seine Gemeinde Lieder nach Belieben, und so wie diese verbreitet wurden, konnte jeder Cantor nach seinem Belieben, und zum Gebrauch seiner Schule, und durch die Schule auch zum Gebrauch der Gemeinde Melodien dazu fertigen. In der Folge, als die grossen Gesangbücher gesammlet wurden und eine obrigkeitliche Sanction bekamen, so war es natürlich, dass nur solche Melodien, die in Residenzen und anderen grossen Städten im Gebrauch waren, darin aufgenommen wurden, und andre nach und nach in Vergessenheit geriethen. Es ist dabey kaum anzunehmen, dass die allgemein eingeführten Melodien unter den vorhandenen gerade die besten gewesen seyn werden, und hätte z. B. Hermann Schein die Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden — (Ach Herr, mich armen Sünder —) nicht für Leipzig, sondern für irgend eine Dorfgemeinde componirt, so würden wir jetzt vielleicht nichts von ihr wissen. Wer weiss, wie viele Melodien von derselben Vortrefflichkeit völlig verloren gegangen seyn mögen.

XIII. Ansicht des Tonarten-Systems überhaupt. Es waren zur Zeit der Reformation und während eines beträchtlichen Zeitraums noch derselben, acht Kirchentonarten, nicht mehr und nicht weniger, im Gebrauch, jede mit gewissen Eigenthümlichkeiten, die sie von den sieben andern auf das bestimmteste unterschieden. Mit grossem Unrecht nennt man sie die alten Tonarten; denn sie sind das ewig dauernde System der positiven Kirchenmusik, welches seiner Natur nach nicht veralten kann. Der Leser wird jetzt auch wissen, warum die Alten ihre Eintheilung der Musik nicht nach Dur und Moll, sondern nach authentisch und plagalisch machten, und in Betracht, dass dieses eigentlich nur den Kirchengesang betraf, ihnen hoffentlich Beyfall geben. Der authentischen Tonarten waren fünf, und der plagalischen drey.

XIV. Beleuchtung einiger Sätze von Rousseau und Kirnberger. Rousseau's kurze Definitionen der Kirchentonarten (die er übrigens mit den Tonarten der alten Griechen keinesweges verwechselt, ihnen auch nicht die jetzt gewöhnlichen griechischen Benennungen giebt) sind in sieben Fällen nur halb wahr und in einem Falle ganz falsch. Kirnberger hat in seiner Kunst des reinen Satzes von den Kirchentonarten einige gute Bemerkungen gemacht (und diese waren die erste Veranlassung, dass ich auf diese Sache aufmerksam wurde); aber seine Ansichten vom authentischen und plagalischen sind wesentlich irrig und sich selbst widersprechend, und praktisch durchaus unausführbar, welches umständlich gezeigt wird.

XV. Verfall der Choralkunst. Sehr ungern muss ich den sonst so achtungswerthen Hallischen Anstalten zu Anfang des 18ten Jahrhunderts diesen Verfall Schuld geben. Die Thatsachen zwingen mich dazu. Die meisten der damals neugefertigten Choral-Melodien sind förmliche Menuetten, und im Anfang (mein Exemplar vom Freylinghausenschen Gesangbuch ist vom Jahr 1718) erscheinen sie auch ganz in dieser Gestalt. In der Folge hat man sie in so fern veredelt, dass ihnen die Tanzform benommen wurde. Diess ist auch im Choralbuch der Brüdergemeinde geschehen, wie ich durch einige Beyspiele zeige. Aber in dieser Gemeinde hat kein Hallischer Choral zur Würde einer sogenannten liturgischen Melodie gelangen können. Diese Würde ist nur solchen Melodien geblieben, die nach den Gesetzen der Kirchentonarten gesetzt worden sind.

Seit der Hallischen Periode hat zwar z. B. Sebastian Bach die Kirchentonarten praktisch cultivirt und vermuthlich auch seinen Schülern die Grundsätze davon mündlich vorgetragen (ein Schriftsteller war er nicht); andre, z. B. Sulzer, haben mit grosser Achtung davon geschrieben (wiewol theils mit unrichtigen und der Sache höchst nachtheiligen Ausdrücken, theils, ohne das geringste von dem innern Wesen derselben bey-

anbringen); aber auf der andern Seite hat Hiller eine förmliche Schmähschrift gegen dieselben geschrieben (welche noch dazu in sämmtlichen Sächsischen Kirchen als ein Inventarium-Stück für die Nachwelt aufbehalten wird), und ein sehr gangbares Lehrbuch, *Löhleins* Klavierschule (mein Exemplar ist die erste Auflage, von ihm selbst herausgegeben), hat ihnen sogar die Existenz abgesprochen. Die Hauptsache aber ist, dass seit mehr als hundert Jahren in den Schulen überhaupt aller Unterricht darin aufgehört hat. Daher der grosse Unterschied zwischen den ehemaligen und jetzigen Cantoren. Von jenen sind über 3000 Kirchen-Melodien gesammelt worden, und wahrscheinlich sind noch weit mehre gänzlich verloren gegangen. Wo finden sich die Arbeiten ihrer heutigen Nachfolger?

(Es wird unverzüglich ein Anhang folgen, unter andern mit dem *Vater-Unser* der alten Böhmischen Brüder, gesungen in Herrnhut am 31sten October 1817 ganz zu Anfang des Jubiläums-Gottesdienstes, vierstimmig von 20 männlichen und weiblichen Chorstimmen, wodurch die Gemeinde auf eine überraschende Weise sich ganz in die Zeiten der Reformation versetzt fühlte. Die beygefügten Anmerkungen werden über den alten Kirchengesang ein mehres Licht verbreiten.)

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate März 1819

(Beschluss aus No. 17)

Ein bereits vor mehren Jahren vom hiesigen Harfenisten Hrn. Nadermann gemachter Versuch, eine Messe bloss von zwölf Harfen begleiten zu lassen, ist in diesen Tagen in der Kirche Notre-Dame zum Theile wiederholt worden. Eine von einem hier lebenden deutschen Harfenspieler, Namens Stockhausen, in Musik gesetzte Messe ist daselbst aufgeführet worden, deren Orchester aus acht Harfen und einigen Blas- und Saiteninstrumenten bestanden hat. Da ich der Aufführung nicht beygewohnt, auch kein einziges hiesiges Journal derselben Erwähnung gethan; so kann ich weder über den Effect der Ausführung, noch über den Werth der Composition ein Urtheil fällen.

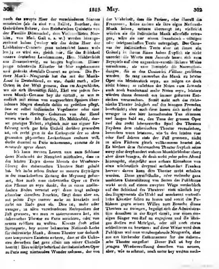
Dem. Gerbini, eine Schwester der bekannten Geigenspielerin und Sängerin, welche letztere in den Jahren 1805 oder 1806 eine Reise durch Niedersachsen gemacht hat, will nächstens ein Concert geben und sich darin mit Gesang hören lassen.

Lafont kündigt ebenfalls für die ersten Tage des Monats April ein Concert in der grossen Oper an. Dieser Künstler scheint des Glaubens zu seyn, dass seine Unternehmung ohne Feise nicht gut von Statten *gehen* möchte. Er will also klüglicherweise seinem Concerte ein Ballet anhängen.

Die grosse Oper steht auf dem Punkte, einmal grossern Lärm als je zu machen: sie (oder die Pariser National-Garde) will zum Besten der Armen ein Concert geben und dazu ihre beyden Orchester, nämlich das der grossen Oper und das italienische, zu einem einzigen vereinigen. Rechnet man sämmtliche Arme und Kehlen, die für den Tag werden in Bewegung gesetzt werden, zusammen, so möchten leicht vierhundert Beine dazu gehören, um diesen musikalischen Coloss an Ort und Stelle, und wieder von dannen zu bringen, wobey natürlich die vierbeinige Hülfe nicht einmal mit in Anschlag gebracht wird. Wenn man mit Ruhe über die Sucht, solch eine quantitative Musik zu veranstalten, nachdenkt; so sollte es einen fast dünken, man sey aus dem musikalischen Europa nach China versetzt, wo man sich eine denn in den dasigen Hofconcerten recht ergötzt, wenn dem Solospiele von einigen tausend Kesselpaukern das Solospiel vorgestanden wird. Uebrigens weiss ich recht gut, dass die Deutschen in diesem Falle nicht weniger französisch, als die Franzosen selbst sind. Was mich jedoch anbetrifft, so gestehe ich offen, dass mir irgend ein Chor, von den vier deutschen Sängern aus Wien gesungen, lieber seyn würde, als wenn sich funfzig bärtige und unbärtige Kehlen der grossen *Oper* damit befassten.

Einmal im Zuge, gedenkt die *Académie Royale de Musique* nicht auf halbem Wege stehen zu bleiben: sie wird eine Menge *Concerts Spirituels* geben, man sagt vier. Schade, dass die Feyerlichkeit der stillen Woche es der grossen Oper unmöglich macht, den *Geist* dieser Concerte durch die *Beine* der Tänzer anschaulich zu machen. Sonst würden wahrscheinlich Ballette mit diesen Concerten verbunden werden.

Nachdem meine Leser zu dem genannten Heere von gegebenen und zu gebenden Concerten



noch das zweyte Heer der verschiedenen Séances musicales (als da sind von Baillot, Boucher, den Gebrüdern Bohrer, dem Reicha'schen Quintette von der Familie Dümouchel, dem Violoncellisten Norblin, von Mad. Gail u. s. w.) werden hinzugerechnet haben (wobey wir das dritte Heer der Liebhaber-Concerte ganz unbeachtet lassen wollen); so wird sie, gleich mir, für das Schicksal unsers deutschen Landsmannes, Hrn. Mühlenfeldt aus Braunschweig, zu bangen beginnen. Dieser junge talentvolle Künstler ist hier angekommen und gedenkt ebenfalls Concert zu geben. Die Pariser Musik-*Neugierde* hat das mit der Musik-*Lust* in Deutschland, so wie, dankt mich, aller Orten in der Welt gemein, dass im Augenblicke, wo sie sich übersättigt fühlt, Ekel vor jedem fernern Musik-Genusse bey ihr eintritt, so wie man endlich mit einem von ausgesuchten Speisen überladenen Magen ebenfalls dahin zu gedeihen pflegt, dass er selbst indianische Vogelnester oder eine Pastete von *Herings*-Gehirnen von der Hand weisen würde. Ich fürchte, Hr. Mühlenfeld, dessen geistiges Talent, obgleich mir aus eigner Erfahrung noch gar kein Urtheil darüber geworden ist, ich recht gern in die Kathegorie der so oben genannten physischen Leckerbissen rechnen will, dürfte diesmal in Paris ankommen, *comme de la moutarde apres diner.*

Ich kann meinen Lesern nun zum Schlusse dieser Nachricht die Neuigkeit mittheilen, dass in den letzten Tagen dieses Monats die Wiedereröffnung des italienischen Theaters Statt gehabt hat. Ich habe schon früher in meinen Beyträgen zu der musikalischen Zeitung die Meynung geäussert, dass mich eine italienische Oper in Paris eine Pflanze zu seyn dünkt, die in einen ausländischen Boden versetzt sey: diese trägt anfangs scheinbar dieselben Früchte, fängt dann aber an, mit jedem Tage immer mehr zu kränkeln und stirbt am Ende ganz ab. Dies ist, mehr oder weniger, zu allen verschiedenen Zeitepochen der Fall gewesen, wo man es unternommen hat, ein italienisches Theater zu Paris errichten, oder von neuem eröffnen zu wollen. Konnte doch selbst Bonaparte, bey seiner bekannten National-Liebe für italienische Musik, diesem Theater nur dadurch eine temporaire Existenz sichern, dass er die Unkosten desselben fast ganz allein aus seiner Chatulle bestritt! Dies widrige Schicksal der italienischen Oper zu Paris mag niemanden Wunder nehmen, der von der Wahrheit, dass die Pariser, oder überall die Franzosen, keine andere als ihre eigne National-Musik lieben, sattsam überzeugt ist; vielleicht würden sie die italienische Musik allenfalls ertragen, wäre sie nur einem französisch-witzigen oder intriguenhaften Texte untergelegt. Der Canevas der italienischen Texte aber ist ihnen ein Gräuel; in ihrem Sinne haben freylich sie nicht unrecht: die Worte zum *Jocande* lassen sich zum Beyspiele auf eine angenehm-verständlichere Weise vernehmen, als zum Beyspiele die Narrentheidungen, die in den *Cantatrici Villane* getrieben werden. So mag immerhin die Musik zu letzter Oper ein Meisterstück seyn, sie mögen sie doch nicht hören; so möchten die Noten zum *Jocande* auch noch hundertmal mehr Noten seyn, letztere würden ihnen dennoch ein immer grösseres Entzücken verursachen. Somit sieht sich das italienische Theater lediglich auf die hiesigen Fremden beschränkt; aber auch diese lassen sich mehr oder weniger in den hier herrschenden Ton stimmen und fangen bald an, den Tanz der grossen Oper und das recht lobenswerthe Spiel des Theaters Feydeau dem italienischen Theater vorzuziehen, besonders wenn letzteres, wie in den letzten vier oder fünf Jahren stets der Fall gewesen, nicht in allen Fächern gleich vollkommen besetzt ist. Es bleiben dem italienischen Theater freylich seine zwey oder dreyhundert wahren Musikliebhaber über; aber diese bringen, da doch nicht jeder jeden Abend hineingeht, ohngefähr eine sichere Einnahme von etwa wöchentlich dreymal sechshundert Franken hervor: davon kann dies Theater nicht erhalten werden. Diese zweifelhafte, oder vielmehr ganz unsichere Unterstützung von Seiten des Publikums wirkt noch auf einem zweyten Wege verderblich auf das Schicksal des Theaters: statt nämlich bey den Engagements die Wahl auf anerkannt vortreffliche Künstler fallen zu lassen und somit das Publikum gegen seinen Willen zum Besuche dieses Theaters zu zwingen, begnügt sich die Administration desselben in der Regel damit, nur einen einzigen Sänger von Ruf zu engagiren und die übrigen Stellen mit Mittelgut, oder mit noch etwas schlechterm zu besetzen: auf diese Weise wird dem Publikum wol eine vorübergehende Neugierde, aber nie ein bleibender Enthusiasmus für das italienische Theater eingeflösst. Dieser Fall ist bey der jetzigen Wiedereröffnung desselben von neuem, aber, wie es scheint, noch unter bey weitem nach-

theiligern Verhältnissen eingetreten: keiner der engagirten Mitglieder ragt über die Mittelmässigkeit hervor, die meisten stehen sogar noch tief unter derselben. Wie dabey der so verdienstvolle Pär, der als Mitdirector dieses Theaters übrigens einen recht lebendigen Eifer für die Erhaltung und Aufnahme desselben zeigt, sich so theilnahmlos verhalten kann, lässt sich nur aus der Erscheinung erklären, dass der Mensch, selbst der ausgezeichnetste, bey vorrückendem Alter auf einen Punkt zu kommen pflegt, wo ihm alles wohl zu gehen scheint, wenn es ihm selbst nur nicht übel geht. Folgendes sind die Namen und die etwaigen Vorzüge der neuengagirten Mitglieder: Mad. Ronzi-Debegnis, Prima Donna, ist ohnstreitig die bedeutendste Acquisition, welche das Theater gemacht hat. Diese Sängerin besitzt zwey Vorzüge, die ihr in den Augen der Pariser den dritten, den sie nicht hat, für eine gewisse Zeit entbehrlich machen dürften: sie ist eine hübsche Frau und eine eben so leidliche (ernste) Schauspielerin. Aber eine eigentliche wahre Singmethode besitzt sie nicht, was sie leistet, ist weder gut noch schlecht, weder warm noch kalt. Der Beyfall, welcher ihr in ihrer zweymaligen Vorstellung des *Fuorusciti* von Päe geworden ist, dürfte sich bald, wie wir das unter ähnlichen Umständen so häufig gesehen haben, in absolute Gleichgültigkeit verwandeln. Dem. Lipparini ist als Sängerin noch unbedeutender, und als Frau und Schauspielerin gar und ganz nicht mit Mad. Ronzi zu vergleichen: trotz dem ist ihr in der *Pastorella nobile* von Guglielmi, Votes, deren erstere Scenen fast den Unwillen des Publikums erregt hatten, die sonderbare Auszeichnung geworden, dass ihre zweyte Arie (ich weiss nicht, warum?) mit einer gewissen Wuth beklatscht worden ist. Mir ist dabey Tramezzani eingefallen, dessen Arie den ungestümsten Beyfall erhielt, während er zu Anfang und zu Ende seiner Rolle ausgepfiffen wurde. So arg dürfte es freylich der Dem. Lipparini nicht ergehen. Der Tenorist Bordegni hat eine vortreffliche Schule, in der er ohngefähr Crivelli gleicht, ohne weder Frische, noch Kraft und Fülle der Stimme. Ein anderer Tenorist, Torri, besitzt noch weniger Stimme und gar keine Schule, sondern nur einen gewissen natürlichen Mechanismus. Dabey ist er fast gar Reiser. Dem Bassisten Debegnis (*buffo cantante*), dem Manne der Prima Donna, fehlt es weder an Stimme, noch an Spiele, wol aber an dem lebendigen Hauche, der beydem Interesse zu ertheilen vermag. Graziani, erster Komiker, mag ehemals des Rufs würdig gewesen seyn, den er noch jetzt geniesst. Jetzt ist er physisch ganz erschöpft, dabey klein und ausnehmend mager. In einem solchen Körper können auch der künstlerischen geistigen Intentionen nicht zu genügender physischer Erscheinung kommen. Nichts destoweniger gesteh ich, dass ihm manche Andeutungen und Nüancen auch jetzt vortrefflich gelingen. Die sind aber für den grossen Haufen, der in einem italienischen Buffo Lebenskraft, Beweglichkeit und Keckheit verlangt, verloren. So dürfte Graziani's Schicksal sich vielleicht in noch kürzerer Zeit, als in der übrigen, entscheiden. Dies sind diejenigen Mitglieder, welche bis heute in den beyden genannten Opern debutirt haben. Pellegrini ist angekommen, aber noch nicht aufgetreten. Von diesem Komiker wird viel Lobens gemacht: wenn nur nicht bereits so misstrauisch geworden wäre! Auch von Garcia, Mad. Mainvielle-Fodor u.s.w. wird gesprochen. Mit denen aber möchte es noch eine Weile Anstand haben.

G. L. P. Sievers

Nachrichten.

Dresden. Kirchen-Musik. Am Ostern-Vorabende wurde zum zweytenmale das Oratorium, *Isaak, ein Vorbild des Erlösers*, Gedicht von Metastasio, mit Musik vom Hof-Kapellmeister Ritter Morlacchi aufgeführt. Da schon im Jahrgange 1817 der mus. Zeitung (No. 20, Seite 343) ausführlich über dies Werk gesprochen worden ist, so begnügen wir uns, nur folgendes hinzuzufügen. Hr. Morlacchi hatte einige zu lange Stücke in diesem Werke, und allerdings mit Gewinn für den Effect, abgekürzt. Es ist zu wünschen, dass dies auch in den beyden letzten Chören des ersten und zweyten Theils geschehen seyn möchte. Die häufigen Modulationen in fremde Tonarten für diesen Gegenstand im Thema, verlängern die Musik und schwächen uns dadurch ihre Wirkung. Kürze ist die beste Methode. Die Composition hat übrigens sehr gelungene Stücke in Rücksicht auf Melodie und Harmonie, auch hat der Componist es verstanden, sich mehr im Grossartigen zu halten, um durch die Melodie unsere geräumige Kirche auszufüllen

und auf die ungemein zahlreiche Versammlung zu wirken. Die Aufführung war sehr genau. Hr. Sassaroli erwarb sich als Sarah und Engel allgemeinen Beyfall. Er war nicht selbst so gerührt dabey im Ausdrucke des Gesanges, als bey der ersten Aufführung, wo ihn zurückgehaltene Thränen in manchen Passagen der schönen Arie: *Deh, parlate* etc. störten, und wir hörten ihn diessmal fester und ausdrucksvoller im Vortrage dieser schönen Stellen. Hr. Benelli, als Abraham, blieb dem Charakter und den Gefühlen, die ihn darstellen, getreu, und erwies sich wie immer als einen Meister in der Declamation. Die Verzierungen seines Gesanges waren sinnig und kunstgerecht. Wegen Hrn. Bucciolini's Unpässlichkeit vertrat Hr. Cantu seine Stelle als Isaak: eine für den Alt geschriebene Partie, allein, obgleich der Tonsetzer sie zum Theil für seine Stimme, den Tenor, eingerichtet hatte, so waren doch manche Stellen für diesen Schlüssel zu tief, oder zu hoch, wodurch sie um desto mehr verloren, da Hrn. Cantu's Stimme für diese Kirche etwas zu schwach ist. Er that übrigens sein Möglichstes, um sich auszuzeichnen und es gelang ihm. Hr. Benincasa, als Gamari, machte mit seiner starken und sonoren Stimme viel Eindruck. Das treffliche Orchester spielte diese Musik mit der rühmlichsten Aufmerksamkeit.

Nach den Oster-Feyertagen wurde die Bühne mit Mozart's *Entführung aus dem Serail* von der deutschen Gesellschaft eröffnet, worin Hr. Klengel vom Leipziger Stadt-Theater hier zu Belmonte's Rolle, und Hr. Meyer aus Cassel, als Osmin, debutirten. Der erstere hat gute Methode, Ausdruck und Gefühl, seine Stimme ist jedoch, vorzüglich in den Brusttönen, sehr schwach. Seine hohen Töne sind die stärksten und zugleich angenehm und sonor, sein Spiel ist gut und seine Declamation richtig. Er fand in dieser Rolle Beyfall, doch nicht in dem Maasse, als er es nach dem Urtheile der Kenner verdient hatte, weil das Publikum für Hrn. Gerstäcker eingenommen ist, welcher bey unserm Theater mit einem guten Gehalte auf drey Jahre angestellt worden ist, und welchen man für das Ideal aller deutschen Tenoristen zu halten scheint. Unser Urtheil über den letztern behalten wir uns vor, bis wir erst bey einer andern Vorstellung seine Stimme und Methode und sein Spiel beobachtet haben werden. Mad. Metzner, in Constanzens Rolle, hat sich nicht sehr verbessert. Sie würde gewinnen, wenn sie ihre Schüchternheit ablegen und Muth fassen könnte. Bey dem Orchester, und im Ganzen bemerkte man die fehlende energische Direction unseres Kapellmeisters, des Hrn. v. Weber, welcher gefährlich krank war, sich aber zu unserer Freude nun wieder ausser Gefahr befindet.

Am 17ten gab die italienische Gesellschaft hier zum erstenmale *Gianni die Parigi*, nach dem Französischen von Romani, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister Morlacchi. Hr. M. schrieb diese Musik in Mayland für das Theater della Scala, wo sie am zweyten Juny 1818 aufgeführt und mit grossem Beyfalle aufgenommen wurde. Das Sujet dieser Oper ist aus ihren Darstellungen auf deutschen Theatern mit Boyeldieu's Musik bereits bekannt genug. Es war gewiss für Hrn. Morlacchi kein leichtes Unternehmen, nach einem solchen Vorgänger diese Oper zu bearbeiten, allein er hat diese Schwierigkeit überwunden und Stücke hervorgebracht, die denen seines Vorgängers nicht nachstehen. Dieser strebt mehr nach dem musikalisch-rhetorischen, jener mehr nach dem harmonischen und immer im komischen italienischen Charakter, ohne sich zum Heroischen zu erheben, oder sich zur Posse herabzulassen. Dort finden sich glänzende, geniale, im französischen Charakter geschriebene Stücke, hier sind auch anziehende, von Melodie, Harmonie und von guter Haltung. Im ersten Acte gehören hierunter die Introduction, das Terzett mit den Worten: *Venga ciascun qual fulmine etc.*, die Arie der Prinzessin, von Dem. Funk gesungen, welche der Tonsetzer so vortheilhaft für die Eigenthümlichkeit ihrer Stimme zu halten gewusst hat, dass sie für Dem. Funk zu einem Triumph wurde; und wirklich hat sie seit ihrer Rückkehr aus Italien mit ihrer Stimme noch nie so geglänzt. Das Finale des ersten Acts, in dessen Mitte sich ein Sextett für sechs voci reali befindet, kann man die Krone des Ganzen nennen, sowol wegen der schönen Harmonie, als auch wegen der Klarheit und der charakteristischen Modulation im Gesange jeder der singenden Personen. Das sehr komische Duett des zweyten Acts ist von guter Wirkung, die Cavatine des Gianni ist im französischen Charakter, anmuthig und glänzend. In der zarten und anziehenden Romanze hört man das provenzalische Thema; doch ist die von Boyeldieu populärer und daher wirksamer und theatralischer. Das

Duett der Prinzessin und Gianni's hat den Fehler der Länge, und die Modulirem in zwar guten, aber zu gewagten Gängen schwächt in dieser Situation seine Wirkung. Der erste Act ist an Gehalt und Wirkung der bedeutendste. Die italienische Luft scheint Hrn Mosiacchi neu begeistert zu haben. Er erhielt allgemeinen Beyfall, welcher am Ende der Oper verdoppelt wurde. Hr. Cantu, noch ganz Neuling auf der Bühne, konnte in der Rolle des Johann von Paris, welche einen liebenswürdigen, gewandten und naiven Franzosen darstellen soll, um desto weniger gefallen, da wir sie von Hrn. Wilhelmi, abgesehen von dem Gesange, schon sehr gut hatten spielen sehen. Hrn Cantu's Gesang ist allerdings anmuthig, doch fehlt ihm das Glänzende des französischen Gesanges, welchen dieser Charakter fordert. Er fand indess Beyfall, des immerwährenden Velaten wegen, die man jetzt für schöne Singmethode zu halten scheint. Dem. Funk gab die ihr vollkommen angemessene Rolle der Prinzessin, welche im hohen Grade Anmuth und Würde fordert, trefflich; ihre edle Gestalt erhöhte die schöne Wirkung. In einer Fermate liess sie das hohe D hören, worin sie mit Lieblichkeit und vollkommen richtiger Intonation aushielt; sie schmückte ihren Gesang durch Passagen, die sie mit der schönsten Haltung sang, so angenehm, dass ihr lauter Beyfall wurde. Nur im ersten Finale hörte man im Sextette, wo es in B dur geht, eine dem Gehöre des Kenner etwas widrige Detonation. Für die Rolle des Seneschalls, welche früher Hr Gennst in Gesang und Spiele so trefflich gegeben hatte, passte Hr. Sassaroli nicht. Auch Mad Mieksch gab uns den interessanten Olivier nicht, den wir in Dem. Julie Zucker fanden, welche diese Rolle vorzüglich gut spielte. Den Dorfwirth gab Hr Benincasa vortrefflich, sowol im seinem Spiele, als auch im Gesange, und zeichnete sich besonders in dem schönen Duett des zweyten Acts aus, worin er uns zur Bewunderung hinriss.

Das Orchester spielte mit gewohntem Eifer und mit der Kunstliebe und dem Ausdrucke, durch die es sich immer auszeichnet. Die Decorationen und das Costum waren sehr anständig und passend; nur im letzten Finale, nachdem Johann erkannt worden ist, erscheint nicht alles seinem hohen Stande angemessen. (Die Fortsetzung folgt).

K u r z e   A n z e i g e.

Sérénade pour Guitarre, Flute et Cor ou Alto par Dieckhut. Oeuv. 5. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Dieses Tonstück besteht aus einem *Allegro*, *Adagio*, *Menuet* und *Trio* und einem *Rondo*. Der Componist ist selbst als ausgezeichneter Künstler auf dem Waldhorne bekannt, und beurkundet seine Kenntniss dieses Instruments durch die Art und Weise, wie er für dasselbe setzt. Auch die Partien der Guitarre und Flöte zeugen von einer genauen Bekanntschaft mit diesen Instrumenten, verlangen aber, so wie die Hornstimme, geübte Spieler. Das Ganze wird, mit Präcision vorgetragen, den Beyfall derer, die nicht durch zu überspannte Forderungen die eigene Fähigkeit, sich einem Kunstgenusse willfährig hinzugeben, beeinträchtigen, erhalten. Auch ist die Horn-Partie für Bratsche arrangirt und wir glauben: dass die Zusammenstellung der Guitarre und Flöte mit der Bratsche von besserer Wirkung seyn werde, als die des erstern beyden Instrumente mit dem heterogenen Horn. Stich und Aeusseres sind correct und schön.

Six Sérénades d'une exécution facile pour le Pianoforte et Flute composées par N Stoessel. Oeuv. 63. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl.)

Ein Geschenk für Dilettanten, welches den Zweck, für den es bestimmt zu seyn scheint, nicht verfehlen wird. Freundliche und heitere Melodien sind mit einem leichten Accompagnement verwebt, welches selbst der nicht sehr Geübte ohne grosse Schwierigkeit wird prima vista executiren können. Einige Fehler im Stiche sind nicht von Bedeutung und können leicht verbessert werden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

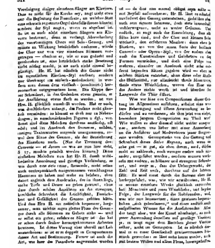
Den 12ten May. № 19. 1819.

Recension.

Salve Regina, mit unterlegtem deutschen Texte, für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Musik von A. F. Häser. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Fast in allen grössern und mittlern, ja selbst in mehren kleinen Städten Deutschlands, vornämlich des nördlichern, treten jetzt musikalisch nicht ganz ungebildete Personen aus den gebildetern Ständen zu Singvereinen zusammen. Sie wollen sich da durch *sorgfältigen*, genauen Vortrag, vornämlich von Chorälen, Hymnen, Motetten und guter kirchlicher Gesangmusik überhaupt, gelegentlich aber auch von andern mehrstimmigen Gesängen — bey weitem zum meisten im Chor, ohne alle Begleitung, oder doch nur mit der einfachen, eines Pianoforte, und unter Leitung eines möglichst guten Lehrers und Anführers — auf eine anständige, würdige Weise gesellig erfreuen; wollen ihrer Neigung zum Gesang eine bestimmte und edlere Richtung, ihrer Geschicklichkeit in der Ausführung eine festere Begründung und bessern Nahrung, ihrer Liebe zur Musik überhaupt eine Wendung über das Persönliche und seine Eitelkeiten hinaus geben — — Wie vieles könnte zum Lobe dieser Vereine gesagt werden; wenn sie nämlich diesen Absichten, die sie wirklich alle mit einander theilen, in der Anwendung und Ausführung treu bleiben! Es ist auch schon vieles zu ihrem gerechten Lobe gesagt worden; Eins aber, so viel wir wissen, noch nicht, obschon es von Wichtigkeit ist; und das mag denn hier erwähnet werden. Diese Vereine nämlich werden und müssen nach und nach von sehr bedeutendem, ja von wesentlich mitentscheidendem Einfluss auf den *Geschmack im Singen* (und auch für den Gesang zu schreiben) *überhaupt*; und vermittelst dessen selbst auf Sänger von Profession und Virtuosen werden, denn diese wollen ja doch gefallen und belohnt seyn; und mithin genöthigt, wenn der Geschmack in seiner Richtung aufs Einfachere, *Edlere*, Ausdrucksvollere, aber auch in sich Vollendete, bey den Gebildetern überall befestigt, und in bey denen, die für gebildet gelten wollen, allmählich Ton geworden ist, wie jene wenigstens zu sprechen — das leere, nichtige Eitelkeitswesen geist- und herzlosen Klingklangs abzuthun, Mittel als Mittel, Zweck als Zweck zu behandeln, und so — aber mit reichern Mitteln, freyerem Sinn, und in höherer Potenz — das wieder zu werden, was die grossen Sänger Italiens und Deutschlands in voriger Zeit waren, und wovon alle Kenner, wie alle wahrhaft unterrichtete Freunde des Gesanges, in den letzten Decennien tauben Ohren immerfort vergebens vorgepredigt haben und noch heute vergebens vorpredigen. Denn wie wahr das Sprüchlein Schillers ist, das Müllner jetzt zum stehenden Motto seiner Theaterkritiken macht: „Zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen" — so wahr wäre es auch, wollte man es fortsetzen: „Und zu allen Zeiten, wo die Kunst stieg, ist sie durch die Besseren im Volk gehoben worden." —

Diese Betrachtungen, die sich leicht erweitern und mannigfach anwenden lassen — sind sie nicht zur unrechten Zeit angestellt, so sind sie es auch nicht am unrechten Orte. Wir haben hier nämlich ein Musikstück anzuzeigen, das — wie zwar nicht der Verf. sagt, wie aber aus ihm selbst hervorgeht — ganz eigentlich, und auch ursprünglich, für Singvereine, wie wir sie oben beschrieben, abgefasst ist: *ursprünglich* — denn es ist nicht aus Orchestermusik für's Pianoforte zusammengezogen u. s. w. *ganz eigentlich* — denn es ist nicht für die Kirche, und auch nicht für die



Vereinigung einiger einzelnen Sänger am Klaviere. Dass es nicht für die Kirche sey, zeigt nicht etwa nur die Begleitung des Pianoforte, an welches Statt eine schwach registrirte Orgel ebenfalls dienen könnte; sondern der Styl zeigt es, worin es abgefasst ist. So ist es auch nicht einzelnen Sängern am Klaviere bestimmt, denn es verlangt Abwechselung des vierstimmigen Chors mit Solo-Gesang, und müsste an Wirkung beträchtlich verlieren, würde der Chor nur von vier einzelnen Stimmen vorgetragen — obschon er, wie er nun gedacht und geschrieben ist, eine beträchtlich starke Besetzung nicht nöthig macht, ja sie auch nicht einmal begünstigt. Hr. H. hat nämlich das Ganze nicht im eigentlichen Kirchen-Styl verfasst; sondern nur überhaupt im einfach-melodischen, in wiefern man diesen dem vielfach- (combinirt-) harmonischen entgegensetzen kann. Die Klippe dieser Schreibart, in den Gedanken etwas gemein, in der Ausführung etwas flach zu werden, ist von Hrn. H. glücklich umschifft worden. Hat er auch, was die Melodien anlangt, das Profane nicht gänzlich vermieden: so kömmt es doch nur in Nebendingen, in ausschmückenden Figuren u. dgl., vor. Sonst sind diese Melodien durchaus anständig, oft edel; und im Ausdruck den frommen, milden, innigen Texteswörten nirgends unangemessen, sowol dem Sinne des Ganzen, als der Bezeichnung des Einzelnen nach. (Nur die Trennung des *Converte — et Jesum* — wie sie nun hier steht, S. 17, möchte getadelt werden können.) Diese einfachen Melodien nun hat Hr. H. durch wohlbedachte Anordnung und günstige Verbindung, so wie durch eine stets reine, fliessende, nicht selten auch contrapunktisch eingermaassen verschlungene Harmonie zu heben und mehr zu beleben, eben damit zugleich dem Ausdrucke, der in ihnen liegt, mehr Tiefe und Dauer zu geben gewusst, ohne dass durch solche Annäherung an die strengere kirchliche Schreibart die Leichtigkeit, Fasslichkeit und Gefälligkeit des Ganzen gelitten hätte. Und dass Hrn. H. ein natürlich bequemer, liegsamer, man möchte sagen glatter Fluss des Gesanges durch alle Stimmen zu Gebote stehe — weil er selbst ein guter, erfahrner Sänger ist — das hat er schon durch früher herausgekommene Arbeiten bewiesen. Ist dieser Vorzug aber überall mit Lob anzuerkennen: so ist er es doppelt in Compositionen dieser Art und Bestimmung. Ferner ist auch die Art, wie hier das Pianoforte angewendet worden ist — da dies nun einmal obligat seyn sollte — mit Beyfall aufzunehmen. Hr. H. lässt es nämlich zuvörderst den Gesang unterstützen, giebt ihm aber auch sein eigenes Interesse, doch stets innerhalb wohlerwogener, nicht zu weiter Gränzen. Und endlich, so zeigt auch die Einrichtung, dass alle Sätze kurz sind, und der Chor mit kleinen Solo wechselt, den erfahrnen Musiker: denn eben in Stücken, wo von der einen Seite der brillante Concert- oder Opern-Styl, von der andern eben auch das Kunstreichere und Gelehrtere in den Formen vermieden, und doch eine Folge von mehren, einander im Ausdruck nicht sehr entfernt liegenden Sätzen gegeben wird — eben in solchen Stücken entstehet, ohne diese oder ähnliche Hülfsmittel, nur allzuleicht theils Monotonie, theils etwas Weichliches, wovon das Eine wie das Andere nichts werth ist und überdies der Langweile die Thür öffnet.

Was wir hier von Compositionen dieser Gattung im Allgemeinen anführen, scheint eine weitere Beherzigung und öftere Anwendung zu bedürfen und zu verdienen, als ihm jetzt von vielen, besonders jüngern Componisten zu Theil wird. Wir wollen es aber diesmal nicht weiter ausspinnen, sondern uns lieber mit einer Anmerkung an die Anführer und Moderatoren jener Singvereine wenden. Gesangstücke von der Gattung und Schreibart dieses *Salve Regina*, auch wenn sie sehr gut — so gut, als eben dieses, sind, dürfen nicht zu zahlreich, noch weniger mehre nach einander, ausgeführet werden, sondern müssen wechseln mit andern, von höherer und strengerer Schreibart, und zwar so, dass das Uebergewicht, der Zahl und Zeit nach, durchaus auf die letztern fällt. Es wird sonst durch die Summe eben das herbeygeführt, was, wie wir erwähnten, Hr. H. in seinem einzelnen Werke glücklich vermieden hat: Monotonie und jenes Weichliche, mit beyder Folge, der Langweile für die Zuhörenden, und, wie wir nun hinzusetzen, eines gewissen bequemlichen „sich gehenlassen," und eines endlich sanft aufgelöseten Wesens für die Ausführenden. Alles das taugt aber, wie der Kunst überhaupt, so auch jener Anwendung derselben auf gesellige Vereine; ja, es taugt sogar dem Bestehen dieser Vereine selber, nicht im Geringsten. Ist es nämlich einmal in so einer Gesellschaft gewissermaassen heimisch geworden: so lässt sichs kaum wieder, auch mit bestem Willen und allem Fleiss, hinwegschaffen.

Das Höhere, Ernstere, Strengere, wol auch Derbere, will dann den Dilettanten, und noch mehr den Dilettantinnen, eben so wenig schmecken, als ihnen dann die grössere Schwierigkeit, dies zu fassen, mitzuempfinden und gehörig auszuführen, schmecken will. Es geht mit dieser geistigen Nahrung, wie mit körperlicher. Vor allem kräftige, derbe Kost, dann eine feine, zarte Schüssel: es ists gut! Vor allem feine, zarte Schüsseln, dann einmal etwas Kräftiges, Derbes: es ists nicht gut! fast allein, und alltäglich, Feines und Zartes: so ists schlimm! Und wie im ersten Falle die Verdauung und Kräftigung es wohl stehet; im zweyten nicht zum Besten, im dritten schlecht, so dass dem endlich das Derbere dem Appetite widersteht, dem Magen unverträglich wird — was Schwächlichkeit, dann Krankheit, endlich Auflösung unausbleiblich zur Folge hat: so gehet es auch es der Angelegenheit, von der wir hier sprechen. — Dass diese, von guter Meynung und schlimmer Erfahrung dictirte Anmerkung nicht gegen Hrn. H. und jenes sein Werk gerichtet sey, als wofür wir ihm vielmehr dankbar sind, und das wir, mit der angeführten Rücksicht, allen Singvereinen empfehlen: dies sey zum Ueberfluss hier nochmals wiederholt. —

Hr. H. beginnet mit einem langsamen, sehr sanften, einfach-melodiösen Satze, wo die vier Solostimmen mit dem Chor wechseln: *Salve* — — Hierauf folgt ein wahrhaft schönes lebhafteres Solo für die vier Stimmen, erst im Wechsel, dann allmählich zusammentretend, und an einigen nachdrücklichen Stellen vom Chore kurz unterbrochen. Jene sind thematisch behandelt: dieser in einfachen, gehaltenen Accorden, mit arpeggirendem Pianoforte geschrieben. Die Worte sind: *Ad te clamamus* — *in hac lacrimarum valle.* Dieser ganze Satz, gut vorgetragen, macht eine rührende, ausgezeichnete Wirkung. *Eja ergo* — ist anfänglich behandelt als Duett zwischen Sopran und Tenor, dann zwischen Alt und Bass, wo diese Stimmen einander mehr oder weniger imitiren, und dabey mit verzierenden Figuren vielleicht zu reich ausgestattet sind, dann treten sie einfacher zusammen. Dieser Satz scheint uns an Gehalt den andern nachzustehen, und sich selbst, so wie der Gattung, zu wenig treu zu bleiben. *Et Jesum* — ist ein in ganz einfacher Schreibart, aber schön und ausdrucksvoll gehaltener Satz, so lebhaft, als es der Text zulässt und dem Schluss günstig ist, und dabey so gemässigt, mild und devot, als es das Ganze verlangt. —

Das kleine Werk ist in Partitur gestochen. Die, neben dem lateinischen Texte, untergelegten deutschen Worte (die an den Erlöser, nicht an die *Mutter* gerichtet sind) wird man an sich nicht gerade übel, aber besser den Noten, als dem Sinne angepasst finden, und deshalb, wo es nicht um des Schwachen willen anders geschehen muss, lieber beym Original verbleiben.

Rochlitz.

Nachrichten.

München. Nachdem die italienische Operngesellschaft die Freunde des Gesanges zwey Jahre hindurch, einen dreymonatlichen Aufenthalt in Wien abgerechnet — in ungefähr vierzig Vorstellungen uns noch unbekannter Opern ernster und komischer Gattung unterhalten und mitunter auch belehret hatte, wollte ihre Direction das dritte Jahr und zugleich ihre hiesige artistische Laufbahn auf eine glänzende Weise damit beschliessen, dass sie Hrn. Velluti für die letzteren zwey Monate zu sich rief. Anders ist jedoch ihr Loos gefallen. Alle, die unbefangen und aufmerksam den gegenwärtigen Zustand unserer deutschen Oper beobachten und Sinn für wahren dramatischen Gesang haben, der sich ein höheres Ziel setzt, als dem Ohre zu schmeicheln, diejenigen besonders, welche bekannt sind mit Italiens wohllautender Sprache, für welche diese Art Musik berechnet ist, in welcher sie entstand und aus allein in ihrer Reinheit und Eigenthümlichkeit fortdauern und sich fortentwickeln kann, werden den nur auf unbestimmte Zeit verlängerten Aufenthalt dieser Gesellschaft als ein Geschenk betrachten, das wohlthätig auf unsern Gesang — von diesem allein soll uns immer nur die Rede seyn; denn wie sehr der Deutsche in der Symphonie, der Sonate, dem Concerte, überhaupt in allem, was aus dem Instrumentalsatz hervorgeht, dem Italiener voraugeeilet sey, wird von diesem selbst noch williger anerkannt, als jener ihm den, schon der Sprache und des viel frühern Anfanges wegen, ihm natürlichen Vorzug in der Gesangcomposition einzuräumen geneigt ist — auf unsere musikalische Dichtkunst und ihre Tonsetzung zurückwirken kann, wenn wir anders

nicht, von Eigenliebe und Vorurtheil geblendet, auf derselben Stufe wollen stehen bleiben, und nicht im edlen Wetteifer mit unsern südlichen Nebenbuhlern uns von ihrer Gesangsweise das uns Mangelnde aneignen wollen, wie sie es ihrerseits in neueren Zeiten mit unserer Orchestereinrichtung und unserm Instrumentalsatze thun. Ohne Vorliebe für irgend einen Namen werden deswegen auch wir aus Bayerns Hauptstadt, wo die artistischen Erscheinungen beyder Nationen vor unsere Anschauung gebracht werden, bey dem Conflicte der seltsamsten von vielen Seiten entgegenkämpfenden Meynungen, die unsere dem unpartheyischen Leser dieses Blattes vorlegen, in der Ueberzeugung, dass eine gewisse Landsmannschaft oder jetzt sogenannte Deutschheit hier noch mehr als anderswo am unrechten Platze sey; denn, wenn Lessing schon die Tragödie weit über die Historie setzet und es unter ihrer Würde hält, sich nur Lobpreisung eines geschichtlichen Helden, oder gar zu einem vaterländischen Stück herzugeben, so muss wol dies um so mehr mit dem Gesang, mit der Musik der Fall seyn, die, wenn gleich Zwillingschwester der Poesie, doch um so viel reinern und geistigern Ursprungs zu seyn scheinet, da sie für sich keine unreine Idee auszudrukken vermag.

Nach diesen Voraussetzungen, zu [den sich die einsichtsvollesten Männer älterer und neuerer Zeit bekannt haben, wenden wir uns zu Hrn. Velluti, dem achtungswerthen Sänger, dem sinnvollen Darsteller menschlicher Affecte, dem Freund des unsterblichen Pacchierotti, eingeweiht in die ächte Kunst des Gesanges, der, wenn nicht schon aus Griechenland nach Latium gebracht, dort erhalten, und nach Wiederherstellung der Künste neu belebt, — Italiens Erfindung und sein Stolz ist, zwar in unsern Tagen durch den Einfall kriegerischer Völker und ihren auf jede Kunst wirkenden Einfluss von seiner ursprünglichen Reinheit in etwas abgewichen, doch, durch ihn, Hrn. Velluti, vertreten, noch auf seine ehemalige Herrlichkeit schliessen lässt. Er trat auf in *Carlo magno* (5mal), in *Ginevra di Scozia*, in *Trajano in Dacia*, *Coriolano*, in jeder der letztern Opern zweymal. Ihm in jeder dieser Darstellungen zu folgen, und den in jeder derselben entwickelten Grad von Kunst zu würdigen, würde zu weit führen. Wer, wenn ihm auch die höhere Bedeutung des Gesanges nicht klar geworden ist, hat nicht wenigstens von den Erfordernissen eines gebildeten Gesangkünstlers gelesen? Ein hiesiges Blatt hat sie alle aus einander gesetzt; und da Hr. Velluti allen — eines jedoch, nach unserm Bedünken, ausgenommen — entspricht, ihn unter die Zahl grosser Sänger gesetzt. Wir glauben, die Sache kürzer nehmen zu dürfen, indem wir aussprechen, was Jeder von uns gefühlt — dass er nämlich, nicht durch die Roulade und künstlichen Verzierungen des Gesanges, worin er eben auch Meister genug ist, und oft etwas mehr als man wünschet, geleistet hat, sondern durch ein reines, einfaches, ohne alle Verzierung vorgetragenes Adagio und Recitativ uns tief ergriffen, die zartesten Saiten unserer Seele angesprochen und uns zu Thränen des Entzückens gerührt hat; und dass wir ihn in seiner Kunst vollendet achten, weil er den höhern, edlern Zweck derselben, uns zu rühren und zu hohen rein menschlichen Empfindungen zu erheben, vollkommen erreicht hat. Wie er nun dieses bewirket, möchten wir wol später noch einmal auseinandersetzen, wenn wir in das Wesen der italienischen, französischen, deutschen und verdeutschten Opern eingehen. Für diessmal beschränken wir uns darauf, eine Scene, welche allgemein als das vollendetste Product seiner Meisterschaft anerkannt worden ist, und welche uns von den vielbesprochenen Wundern des alten Gesanges einigen Begriff geben kann, anzuführen und sie, so weit wir es mit Worten vermögen, zu charakterisiren. Es folget ihr mit Noten geschriebener Gesang, ohne Begleitung, bis mit beziffertem Basse. Mehr bedarf es nicht. Die Composition derselben, so wie der ganzen Oper ist von Nicolini. Sie wird Manchem, der nur auf dem Papiere die Musik zu beurtheilen gewöhnt ist, und nach Modefloskeln haschet, trokken und etwas steif vorkommen. Anders aber verhält sich die Sache in der Ausführung. So würden Bach und Fasch componiren, wenn sie nach einigem Verweilen in dem Lande des Gesanges noch unter uns lebten.

Wittekind — noch einmal müssen wir die Leser auf die Lessing'sche Dramaturgie hinweisen, worin der scharfsinnige Kunstphilosoph es ergreifend erweiset, dass die Geschichte dem dramatischen Dichter blos die Namen und die allgemeine Idee des Helden liefere, um dessen übrige Umstände und Begebenheiten, Alter und Charakter er sich nicht zu bekümmern habe, und sie bitten, dies auf die Oper anzuwenden. Nicht Wittekind ist es,

der singt; der Sänger, mit seinen Klage- und Freudetönen, ist der Repräsentant des reinen Menschen in seinem innigen Schmerz, seiner tiefen Betrubniss und seinem Kampfe mit dem Schicksal, indem ja die Leidenschaften uns alle einander wieder gleich machen. — Mit dem Sachen-Anführer haben wir nichts zu thun, ihn überlassen wir der costumirenden Scheere, wer sich in diese Illusion nicht finden kann, thut freylich besser, wenn er während der Oper zu Hause ein Kapitel aus Plutarchs Parallelen liest.

Wittekind ist von seiner Geliebten gewaltsam getrennt, im Gefängniss, ganz allein, niemand, auch keine Woche stört seine schmerzlichen Empfindungen, denen er sich ganz überlässt. Während eines Ritornells von 20 Takten, in g minor, in sehr langsamen Zeitmaasse, in welchem Fagott und Hoboe in Solostellen sich hören lassen, für das Folgende aber nur einzelne begleitende Laute von sich geben, fängt er seine Klage so an:

Ecco, o Numi, compiuto il decre-to fa-tal della mia sorte. Perche tardi la morte, i miei ma-li, a mia ma-li a fi-nir?

Oh pa-tri-a, oh sposa! quella mi lascia nel periglio maggior questa infede-le sol per di-mo-di regno i giuramenti ob-blia, ed io fra tanto, op-presso dal do-lor, mi struggo, mi struggo, in pianto.

Largo.

Largo.

Flaut.

Ah quando cessa-rà palpitar il cor, ir re-

sen non v'è pie-tà, se in ciel non v'è pie-tà, non v'è pie-tà del mio dolo-lor! Ah

quando cessa-rà di palpi-tar mi il cor, se in ciel non v'è pie-tà del mio do-lor, non v'è pie-tà del mio do-

lor, se in ciel, se in ciel non v'è pie-tà del mio do-lor!

Mit Ausnahme der Fermaten, welche nach eigner Weise gegeben wurden, und der mit * bezeichneten Stelle, wurden Recitativ und Cavatine in höchster Einfachheit, ohne alle Verzierung, in lange anhaltenden, oder, wie es der Wortausdruck im Recitativ foderte, in schnell fortelenden Tönen vorgetragen — alles nur Darstellung, wirklicher Ausdruck der höchsten Empfindung, des innigsten Schmerzes; die tiefste Stille herrschte im ganzen Hause, nur unterbrochen von einzelnen hörbaren Athemzügen der bis zu Thränen gesteigerten Rührung, die endlich mit der letzten Cadenznote in einen unwillkürlichen Ausbruch des höchsten Beyfalles übergieng. Hätten doch alle die, welche die höhere Würde und Macht der Tonkunst verkennend, die Oper eine Missheirath von Kunst — Künsteley nämlich — und Unsinn nennen, dieser Scene beygewohnt, gewiss, sie würden ihren Irrthum erkannt haben. Denn die noch so wundersam modifizirte Stimme an sich ist es ja nicht, sondern der mit dem Dichterwort verschmolzene Ton der Empfindung und seine Wahrheit ist es, welche unser Innerstes ergreift, und uns mit unwiderstehlicher Gewalt zur Theilnahme hinreisst. Wir fahren in unserer Scene fort. Von schmerzlichem Nachdenken ermüdet, verfällt Wittekind in einen Schlummer; aber auch dieser lindert nicht seine Leiden: ein Traumgesicht — in einem fernherrtönenden Chorgesang ausgedrückt — störet seine Ruhe. Er sieht, wie seine Rosmunde von seinem Nebenbuhler zum Brautaltare geschleppt wird: er hält sich nicht, eilt ihr zu Hülfe, und erwacht. In dem folgenden sehr pathetischen Recitative, worin sich der musikalische Declamator in seiner Vollendung aussprach, fühlt er ganz das Unglückliche seiner Lage: wechselnde Affecte bestürmen seine Seele, nur einen Ausweg glaubt er noch übrig — sich

selbst dem Tode für die Geliebte hinzugeben, er ermannt sich, der alte Muth entflammt sich ihm in der Brust: in der Schlussarie (welche wir unten ebenfalls mittheilen) glänzt er, freilich auch zu oft als Sänger, in einem über das Schicksal erhabenen Selbstgefühle und schliesst, schon im Vorgefühl der heitern Ruhe, die seiner wartet, seinen dichterischen Gesang.

Mit welcher Kunsterfahrenheit und Kenntniss des menschlichen Herzens dergleichen Scenen angelegt und durchgeführt sind, wie auch in der eben beschriebenen, von dem düstern Eingang in g moll, der trauervollen Cavatine in f moll, dann dem Chor des Traumes in g dur, mit dem darauf folgenden modulationsreichen Recitativ bis zur Arie in E dur, — alles sinnvoll berechnet, abgewogen und kunstvoll verbunden ist, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers vorzubereiten, zu fesseln, seine Theilnahme, ohne Ermüdung für ihn, zu steigern und ihn am Ende zu begeistern, — muss Jedem bemerkbar werden. Ist nun eine Oper, ein Kunstwerk im Kleinen, von dem der Erfolg des Ganzen grösstentheils abhängt, unstatthaft ist die oft gehörte Bemerkung, dass in ihm alles nur *einem* Sänger aufgeopfert werde. — Der Maler, welcher nicht durch stärkere Beleuchtung die Hauptzüge seines Gemäldes herausheben, ein Dichter, welcher den Laertes wie Hamlet herausheben wollte, würde seinen Zweck verfehlen; und eben so grundlos ist der Tadel, dass ihre untergeordneten Rollen (seconde parte) zu sehr an das Gemeine gränzen; sie leisten auf ihrer Stufe, was sie zu leisten haben und dürfen diese nicht überschreiten.

Hr *Velluti* sang auch zuweilen am Klavier und entzückte auch hier, wie auf der Bühne. Die hohe, unwiderstehliche Gewalt der wahren Kunst bewährt sich so in ihm desto mehr, da ihm die Natur-Gabe einer schönen Stimme, die, wie ein schönes Gesicht den Redner, auch den Sänger schon bei seinem ersten Auftritt empfiehlt, abgeht. Man muss sich an die ungewohnte Stimme gewöhnt haben, oder schon in die Kunstwelt eingeweiht seyn, um alle Vorzüge dieses ächten Lehrlings der alten Gesangschule zu erkennen und zu würdigen.

Er schied im December von uns, wird aber in einiger Zeit hieher zurückkommen. Bald nach ihm verliessen auch, doch nur auf kurze Zeit, die Herren *Vecchi* und *Zambelli* — und auf immer die Herren *Grassi* und *Torri*, welche zur ital. Oper in Paris abgingen, unsere Stadt. Sie wurden ersetzt durch die Herren *Rubini*, einen trefflichen Tenor mit schöner Stimme und grosser Kunstfertigkeit und Herrn *Santini*, einen ausgezeichneten Buffo, und einen Dritten, auch für das komische Fach geeigneten Sänger. Keinem von ihnen fehlt jenes empfehlende Aeussere, welches auf der Bühne so wesentlich, und besonders in jenem Kunstlande unerlässlich ist, wo dem an schöne und edle Menschengestalten durch Bildnisse und Wirklichkeit gewöhnten Auge auch auf der Bühne nichts kümmerliches vorgeführt werden darf.

Die Gesellschaft gab seit dem Neujahre, mit gewohnter Präcision, Gewandtheit und im richtigen Zusammenspiel: *Il Barbiere di Siviglia*, von *Rossini*, eine Komposition, welcher Unbefangene weder Character, noch eine Fülle lebendiger und neuer Gedanken absprechen werden, und welche wir für eine seiner gelungensten Arbeiten im höhern Komischen halten, als welches bis itzt (er ist noch sehr jung) überhaupt auch seine eigentliche Sphäre zu seyn scheint.

Quanti casi in un giorno, ossia gli assassini, von *Vittorio Trenti*, war ohne bedeutende Wirkung. —

Il Turco in Italia, wieder von Rossini. Wiederholt wurden *Cenerentola* und *Tancredi*, beide von *Sigra Schiasetti* vorgetragen. Die Gesellschaft giebt jede Woche eine Vorstellung, und immer ist das Haus gefüllt. Ihr Costüme ist anständig, oft auch reich, jedoch nie prächtig. Man scheint zu vergessen, dass man eine fremde Sprache hört, sie ist so innig mit dem Tone verschmolzen, dass Viele wähnen, diese Sprache zu verstehen, ohne sie zu wissen. Auch darf dies nicht befremden: die ital. Oper ist in München, welches nur durch eine Gebirgswand von dem Boden des Gesanges geschieden ist, schon seit langer Zeit immer halbnational gewesen. Sie wurde schon früh bei uns eingeführt und mit kurzer Unterbrechung bis 1790 fortgesetzt. Immer hat sich deswegen bei unsern Componisten eine Art Cantilene erhalten; und hätten sie nur dabei das Studium des Satzes, wie meinen den Kontrapunkt in seiner würdigen Bedeutung, weniger vernachlässiget und Sprachkenntniss und grammatische Regeln für weniger überflüssig gehalten, es würde Manches bei uns anders seyn, als es sich findet. Wir würden von der Geschichte und

den Begebenheiten der italienischen Oper in unserm Lande, von dem Einflusse, den sie auf unsern Kunstgeschmack ausgeübt, von ihrem momentanen Verschwinden und den Veranlassungen zu ihrer Wiederherstellung in der Folge Nachricht geben, und theilen schon im voraus die Freude, die wir den Verehrern unsrer deutschen Oper machen werden, wenn wir zu ihrer Kenntniss bringen, dass schon vor 158 Jahren hier in München ein neuerbautes Theater mit einer Art von Zauberflöte — componirt von einem Kapellmeister, der zu seiner Zeit eben so berühmt war, als Mozart in unserer, und von welchem wir vielleicht einige Bruchstücke liefern werden — mit Rittern, denn Priester durften damals die Bühne noch nicht betreten — mit Dekorationen und Flugwerken, wie sie die neueste Zeit nicht herrlicher ausführen konnte — nicht blos mit Tauben und Löwen, sondern mit Bestien viel wilderer Art — und, was die Hauptsache ist und war, mit einem Papageno — eröffnet worden ist. Ehe wir aber die Erscheinungen dieser alten ital. Feenwelt wieder hervorrufen, müssen wir ihnen nothwendig zuerst von unserer neuen Zauberflöte, womit unsere Direction das grosse Theater am Maxjosephsplatze eröffnete, einige Bemerkungen vorlegen.

Aria.

Maestoso.

Lo sdegno se non pa-ve-to del via-ctor — cru-dele, del vin-ctor cru-dele, io morrò con-ten-to, io morrò contento, se al primo amor fe-de-le trovato mio ben an-cor — se al primo amor fe-de-le trovo il mio ben, il mio ben ancor, e al-do-sctal mo-mento, o sorte, il tuo ri-gor, se al primo a-mor fe-

Moderato

de - h trovo il mio bene il mio bene ancor

Andante.

Ah di speme amico un raggio, sommi Dei, mi scende in se - no, il mio co - re omai se - re - no torna in pa - ce a re - spi - rar, torna in pa - ce a re - spi - rar.

Allegro.

Piu non veggo il mio corraggio pl zi vale o va - cil - lar, a va - cil - lar — a va - cil - lar, e va - cil - lar. Il mio co - re o - mai fe - li - ce torna in pa - ce a respi - rar, torna in pa - ce a re - spi - rar.

poco Allegro.

Allo.

Piu non veggo il mio cor - rag - gio il zi - vale o va - cil - lar, il mio

non tanto

Allegro.

Amsterdam, im April. Der achtjährige Violinist *Hypolit Laemmneur*, aus Paris, gab hier am 20ten Januar Concert im französischen Theater. Er spielte ein abgekürztes Concert von Kreutzer und einige Variationen von Lafont, für sein Alter recht artig. Seine Bogenführung ist schon recht gut, u. sein Anstand ist zu rühmen; doch sollte er noch mehr lernen. Er hatte nur mässigen Zuspruch. — Demoiselle *Segl* aus München gab am 26ten Concert im deutschen Theater. In den drei Arien, welche sie sang, zeigte sie viel Anlage, um einmal eine gute Sängerin zu werden: ihre Stimme ist angenehm und von einem bedeutenden Umfange. Wollte sie, anstatt zu reisen, noch ein paar Jahre unter guter Leitung studiren, so würde sie gewiss überall vollen Beifall finden: ihr angenehmes Aeussere würde dazu nicht wenig beitragen. Ihr sechsjähriger Bruder spielte Variationen auf dem Violoncell und, für ein so kleines Kind, ziemlich artig. Sie hatte auch nur mässigen Zuspruch. In unsern stehenden Concerten liess sie sich auch hören.

Im Februar besuchte uns Hr. *Lafont* und gab drei Concerte im französischen Theater. Gewöhnlich spielte er erst ein Concert und noch ein paar Portien Variationen von seiner Composition, und sang dann zum Schluss noch eine Romanze mit angenehmer, aber kleinen Stimme. Hr. *Lafont* ist unstreitig ein trefflicher Violinist, wiewohl er nicht das Kräftige von Rode oder Spohr hat, sein Vortrag ist mehr auf das Angenehme und Gefällige gerichtet, und in dieser Art haben wir hier noch nichts Vollendeteres gehört. Was er vorträgt, gelingt ihm immer ganz vollkommen, allein schwierig ist nun das freilich nicht; allein, hat er wohl unrecht, dass er nicht zu viel wagt? Seine Violine ist dann bereitet, mithin verzichtet er auf einen markigen Ton und Vortrag. Er erhielt grossen Beifall, besonders im Adagio, auch im Rondo und in den Variationen, welche er mit vielem Geschmack vortrug, und hatte immer ein sehr zahlreiches Auditorium.

Im März besuchte uns *Madame Catalani* und kündigte drei Concerte zugleich an, welche sie im französischen Theater geben wollte, den Eintrittspreis zu einem Ducaten und 3 Gulden. Da sie grossen Beifall und Zuspruch fand, so gab sie nachher noch drei Concerte. Diese Sängerin ist zu bekannt, um hier weitläuftig von ihr zu sprechen. Doch müssen wir bemerken, dass wir ihren Vortrag vor vier Jahren, als sie uns besuchte, einfacher fanden, sie verziert jetzt weit mehr, singt auch mehr mit halber Stimme, wodurch sie nicht gewonnen hat. Das *God save the King*, welches

sie vormals so sehr schön und kräftig vortrug, blieb jetzt weg. Einige ihrer damaligen Arien von Portogallo, Zingarelli und Fucceita, sang sie auch jetzt wieder, und ausserdem einige von ihr damals nicht gehörte *Mozarts* vortreffliche Arie aus *Figaro*, welche Mad. Sessi so einzig schön sang, verunstaltete sie gänzlich; das schöne Cantabile war durch die vielen Verzierungen kaum zu erkennen; auch nahm sie es viel zu geschwind. Am Schlusse jeden Concerts sang sie die bekannten Rodeschen *Variationen*, mit einem untergelegten Text; diese mussten gewöhnlich wiederholt werden, wozu sie sich sehr bereitwillig zeigte. Sie singt nur das Thema und 12 Variationen, einige Töne tiefer in *Des*, sie sind sehr angblue, ausgenommen die zweite sehr schwierige Variation, die sie aber immer mit bewundernswürdiger Leichtigkeit ausführte. Es befremdet freilich, Violin-Variationen von einer Singstimme zu hören; wenn man sie jedoch von der grossen Sängerin so vortrefflich vortragen hört, so muss man die Künstlerin bewundern, und man vergisst die dagegen vorgefasste Meinung. Das war wenigstens hier der Fall. Ein Herr *Fontaine*, noch ein junger Mann, liess sich einigemal in diesen Concerten, mit ziemlichem Beifall, auf der *Violine* hören. Er zeigte viel Fertigkeit, hat aber einen kleinen Ton, und seinem Vortrage fehlt noch die höhere Ausbildung.

Die Gesellschaft *Eruditio Musica* gab am 16ten März, in der hiesigen alten lutherischen Kirche, das *Stabat Mater* von Haydn und Christus am Oelberge von Beethoven, unter der Direction des Hrn. Fodor; der Sänger und Instrumentisten waren zusammen ohngefähr 160. Die Solo-Parthien sangen *Madame Schirmer* und die Hrn. *Grosser* und *Gollmick*. Ersterer zeichnete sich vorzüglich durch edlen, einfachen, aber kräftigen Vortrag aus. Das Ganze wurde überhaupt sehr gut ausgeführt, bis auf einige zu geschwind genommene Stücke, und wurde mit grossem Beifall aufgenommen, besonders Beethovens Composition, welche ganz vortrefflich und des grossen Meisters vollkommen würdig befunden wurde. Anstössig ist der Fehlgriff des Dichters, welcher den Heiland als dramatische Person auftreten und singen lässt. Dies wurde auch hier vielen anstössig und hatte die Folge: dass, als Madame Catalani, einige Zeit nachher, die Schöpfung von Haydn in der nämlichen Kirche zum Vortheil der Armen geben wollte, nicht allein diese Kirche, sondern auch eine andere, welche auch zur Aufführung grosser Musikstücke sehr geeignet ist, von den Vorstehern derselben verweigert wurde, wodurch nicht allein eine grosse Anzahl Musikfreunde sich in ihrer Erwartung getäuscht fand, sondern die Armen viel verloren; denn die Einnahme würde ohne Zweifel sehr bedeutend geworden seyn.

Unsere Concerte in *Felix Meritis* und *Eruditio Musica* waren in diesem Winter vortrefflich, und fanden auch immer grossen Beifall. Die darin gegebenen Musikstücke hier anzuführen, würde zu weitläufig seyn. Wir gedenken daher nur des letzten Concerts von *Felix Meritis*, welches sich durch die Menge der Stücke auszeichnete: Ouverture aus Don Juan; Arie von Beethoven, von Hrn. *Julius Miller*, Tenoristen vom Hannöverschen Theater, sehr gut gesungen: diese Arie ist wohl etwas zu lang. Hr. *Kleine* spielte ein Violin-Concert von *Fränzl* mit Chor, welcher jedoch nur aus vier Personen bestand. Das Ganze that eine gute Wirkung. Hr. *Kleine* führte die Violin-Parthie vortrefflich aus. *Demoiselle Schut*, eine Dilettantin aus dem *Haag*, sang eine *Arie*. Sie hat eine starke, runde, volle und dabei angenehme Stimme: durch fortgesetztes Studium wird sie eine vortreffliche Sängerin werden. Sie ist ein neuer Beweis, dass es hier so gut, als anderwärts vortreffliche Stimmen giebt, welche nur der Ausbildung bedürfen. Sie fand vielen Beifall. Hr. *Fodor* spielte eine der Fantasien von Steibelt über ein russisches Thema, wozu er Orchester-Begleitung gesetzt hatte, mit vieler Fertigkeit; dann sangen *Dem. Cuda*, *Madame Schirmer* und *Hr. Chiodi* ein einfaches, aber sehr hübsches Terzett von Fucceita. Im zweiten Theile wurde, als Einleitung, eine Menuet aus einer Haydnschen Sinfonie gegeben; warum nicht das erste Allegro? *Dem. Schut* sang noch eine Arie, und Hr. *Miller* eine Polonaise aus einer Operette von ihm, der *Cosaken-Officier*, mit vieler Gewandtheit. Dann folgte ein militärischer Marsch von Hrn. *Fodor*, dem jedoch der eigentliche militärische Character fehlte. *Dem. Cuda* sang eine Arie von Portogallo mit obligatem Violoncell, von Hrn. *Graff* gespielt, und von beiden gut ausgeführt. Hr. *Kleine* trug Variationen von A. Romberg recht brav vor, und zum Schluss sang Hr. *Miller* noch eine Romanze, der

Abschied, gedichtet von Theodor Körner, mit vielem Gefühl. Das war allerdings viel auf einen Abend!

Vor einigen Jahren setzte die vierte Klasse des kön. niederländischen Instituts der Wissenschaften und schönen Künste, in einem Programm, einen Preis von 300 Gulden für die beste musikalische Composition auf ein Gedicht, genannt die Tonkunst, aus. Zu Ende vorigen Jahres wurde in einer öffentlichen Sitzung dieser Klasse und durch die Zeitung bekannt gemacht, dass elf Compositionen eingekommen wären, worunter fünf sich vortheilhaft unterschieden; die beste darunter sey die mit dem *Motto: Mulcet et Oblectat* überschriebene von Hrn. *P. J. Suremont* zu Antwerpen, Mitglied der kön. Gesellschaft der schönen Künste und Wissenschaften zu *Gent*. Die Musik ist hier noch nicht gegeben. Für den Freund der Tonkunst ist es erfreulich, dass auch in unserm Lande etwas in der Composition geleistet wird und Aufmunterung findet. Auch in Gröningen haben sich Musikfreunde vereinigt, um Preise auf die beste Composition zu Liedern von einem dasigen Dichter Hrn. *Spandaw*, zu setzen. Diese Herren haben indes schon beinahe anderthalb Jahr damit zugebracht, die eingelaufenen Compositionen zu beurtheilen und bis jetzt sind nur zwei Stücke gekrönt worden, eins von einem Herrn *van* Boom in Utrecht, das andere von Hrn. *Staup* allhier. Dies scheint den Herren eine schwere Aufgabe zu seyn; wenn es so fortgeht, werden sie mit der Beurtheilung unter acht Jahren schwerlich fertig werden.

Hr. *Julius Miller* giebt hier jetzt Gastrollen im deutschen Theater, und hat als *Titus*, *Johann* von Paris, Murney, Loredan, Tarar, sehr gefallen. Seit langer Zeit hörten wir hier keinen so gebildeten Tenoristen. Ein treffliches Spiel, was an guten Sängern so selten ist, macht seine Darstellungen noch anziehender. Unbemerkt können wir nicht lassen, dass er oft den Gesang mit zu viel Verzierungen ausschmückt, wodurch z. B. im *Titus*, die Würde dieses Characters leidet. Ein anderes ist eine *Polonaise*, wenn der Geliebten Süssigkeiten vorgesungen werden. Der grosse Haufen liebt freilich hier, wie überall, die Verzierungen und kann deren nicht genug haben; aber auch der Kenner will befriedigt seyn. — *Tancred*, welches in diesem Winter an Mal gegeben ist, ruht seit einiger Zeit. — Auf dem hiesigen französischen Theater ist die Oper von *Boyeldieu*, *le petit Chaperon rouge* schon siebenmal und immer mit Beifall gegeben worden.

Hr. *Kleine* gab vor einiger Zeit ein Concert, worin er unter andern die Gesang-Scene von Spohr ganz vortreflich ausführte. Uebrigens waren der sogenannten Benefiz-Concerte im vergangenen Winter mehr als zu viel; das Publikum wurde bis zum Ueberdruss damit überladen. —

Die musikalische Zeitung, welche vierteljährig in Gröningen heraus kommt, liefert manches Interessante, worunter jedoch die Uebersetzungen aus Ihrer Zeitung einen bedeutenden Platz einnehmen. Da viele Leser dieser holländischen Zeitung kein Deutsch verstehen, so kann sie von grossem Nutzen für das niederländische Publikum seyn. —

Kurze Anzeige.

Abendunterhaltungen für eine Flöte — — *von Remus Landgraf.* 2tes W., 2te Lieferung Leipzig, b. Peters. (Pr. 12 Gr.)

Warum eben *Abend*-Unterhaltungen, das weiss der Ref. nicht zu sagen, müsste, dass überhaupt freilich wol jeder Flötist, sich mit seinem Instrumente *allein* zu unterhalten, des Abends am geneigtesten seyn möchte. Hr. L. denkt sich einen schon ziemlich geübten Flötisten, dem es um mancherley Passagen, und zwischendurch um eine gefällige Melodie zu thun ist; der es aber mit eigentlichem, innern Zusammenhange nicht eben ernstlich meynt, und, wo der Componist (wie besonders in den Variationen) verräth, dass er der Gesetze der Harmonie nicht mächtig sey, dies nicht bemerken kann oder nichts daraus macht. Ein solcher kann sich denn mit diesem Werkchen unterhalten. Es enthält eine ziemlich lange, sogenannte Phantasie, ein kurzes, cantables Adagio; sieben Variationen über *God save the King*, und ein kleines, munteres Rondo.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten May. | No. 20. | 1819.

NACHRICHTEN.

Leipzig. Die Messe ist vorbey. Hätten auf ihr so Viele Geld ausgeben wollen, als welches verdienen: so wäre sie herrlich gewesen. Dass unter denen, die verdienen wollten, auch Musiker, nicht wenig Musiker waren, wird eben so wenig befremden, als dass sie meistens ihre Rechnung nicht fanden. Erstens, der Collisionen mit täglichen Theater-, und zwar vielen Opern-Vorstellungen; mit dem stehenden wöchentlichen Concert, das noch zwey eben so schön angeordnete, als schön ausgeführte Abendunterhaltungen gab, mit dem verspäteten Rest der interessanten Quartett-abende, und mit dem Frühling, der in Gärten und auf Spaziergängen alle seine Prachtstücke ausstellt — an Kunstreiter, Marionetten und Hottentotten, des Rhinoceros, Elephanten und andrer interessanter Bestien noch gar nicht zu gedenken; sodann: die Ferien der Universität, das müssige Verrichten der einen Kaufleute, weil sie keine Geschäfte machten, das hastige Jagen der andern, weil sie welche erzwingen wollten; endlich die ungeheuren Ansprüche, die man an Virtuosen und Componisten, soll man ihnen Theilnahme beweisen, in einem Zeitalter zu machen pflegt, wo alle Welt musicirt und componirt — das bedenke man, und sage: wie kann da ein ehrlicher Mann mit seinem Geigelein oder Notenblatt durchdringen bis auf den grünen Zweig, wo die gelben Dotten wachsen? Da es nun aber ein- für allemal unter die Eigenheiten der meisten Musiker zu gehören scheint, vorher nicht, und nachher kaum zu bedenken: so waren ihrer diesmal, wie immer, nicht wenige auf gut Glück angereiset: verschiedene aber, und darunter achtbare Künstler, verzichteten auf öffentliche Production, da sie den Jammer mit Augen sahen, und reiseten schweigend wieder ab.

Folgende Extraconcerte kamen indess zu Stande, und zwar das erste schon unter den Zurüstungen, das zweyte gleichsam in den Vigilien der Messe.

Kapellm. *Strauss* und seine Frau aus Prag: Er Componist und Violinspieler, Sie Sängerin. Ihrer Leistungen ist schon in diesen Blättern gedacht, und so günstig, als zu verantworten.

Mad. *Neumann-Sessi*, vom hiesigen Stadttheater. Diese verdiente Künstlerin scheint sich immer mehr in die Achtung und Gunst der Leipziger hineinzusingen. Und das mit Recht. Ihre Stimme ist mit Jahr und Tag stärker geworden; und an das Schärfe derselben, wenn sie sie übernimmt, hat man sich einigermassen gewöhnt. An Gewandtheit hat sie, bey rühmlichstem Fleiss, auch noch zugenommen; ohngeachtet sie deren schon sonst viele besass. Und alle ihre frühern bekannten Vorzüge sind ihr geblieben. Im Recitativ und im Cantabile, beydes aber nicht nur mit italienischen Worten, sondern auch im italienischen Styl, wussten wir jetzt keine Sängerin in Deutschland ihr unbedingt vorzuziehen; und in allem Uebrigen (jenes Styls) kann sie neben jeder mit Ehren genannt werden. Ohngeachtet man sie hier, alle Wochen, je so mancher dreymal im Theater und einmal im Concerte hört, ohngeachtet sie auch keinen der Hebel angesetzt hatte, wodurch Zuhörer herbeigearbeitet werden — fand sie doch, nicht nur ein zahlreiches, sondern auch ein begeistertes Publicum. Und dies bestand fast ausschliesslich aus hiesigen Musikfreunden: ein sicherer Beweis, dass man sie hochschätzt, und dass man das wahrhaft Gute nicht bloss, wenn es neu oder durch ausserwesentliche Vorzüge empfohlen ist, anerkennt und belohnt. Am schönsten sang sie diesen Abend die Partie in einem beliebten Duett von Pär und in einem sehr lang ausgeführten Terzett von Rossini. (Letztes aus *Ciro in Babilonia*.) Dies Terzett war hier noch unbekannt, ist ein wahrhaft ausgezeichnetes

Concertstück, und zwar überall, wo es so gut, wie hier, ausgeführt wird, lebhaften Beyfall erregen. Ueberhaupt — sage man von Rossinis ganzen Opern so viel Uebels, als man will, und auch bey den einzelnen Hauptstücken derselben schmäle man, wenn man's nicht lassen kann, über grammatische und andere Schnitzer, über handgreifliche Reminiscenzen, Mangel an dramatischer Charakteristik und dgl. m.: seine grossen Arien und concertanten Ensembles werden dennoch, durch Geist und Leben, Frischheit und höchstvortheilhafte Behandlung der Singstimmen, stets die Kritik entwaffnen. Und selbst was alle gegründete Vorwürfe wegen des Ganzen seiner Opern anlangt: was hätte man denn Haltbares und Billiges zu erwiedern, spräche Rossini: „Meine Herren, ich schreibe meine Opern für Italien, blos für Italien; da hört aber kein Mensch auf das Ganze, sondern alle Welt nur auf jene einzelnen Hauptstücke. In Deutschland ists anders. Nun, ich weiss das zu ehren: aber man soll mich darum nicht verunehren! Wer heisst denn den Deutschen, meine Opern zu geben, wenn sie für sie nicht passen? Ich wenigstens nicht; so wenig, als sie mich für dieselben auf irgend eine Weise belohnen! Man reisst sie eher sich zu verschaffen, ohne mich; man schenkt sie sich selber; führt sie auf, druckt sie, verdient Lob, verdient Geld damit, und — zankt mich schulmeisternd aus! Ist das recht? ists honnet? ists billig — wenn ich auch von Artigkeit oder gar von Erkenntlichkeit nicht sprechen soll?" — — Ein uns unbekannter Hr. Musikdir. Urban in Elbing hat zum Monolog der Beatrice in Schillers *Braut von Messina* melodramatische Musik geschrieben. Sie wurde mit Sorgfalt ausgeführt und das Gedicht von Dem. Bühler gesprochen. Wir lieben zwar diese ganze Gattung nicht sonderlich, auch kann eben dieser Monolog nur in seinem Zusammenhange ganz genossen, ja selbst nur da ganz verstanden werden; und gegen einzelne Stellen in der Musik liesse sich, wenigstens in ihrem Verhältniss zum Text, wol etwas einwenden; doch scheint uns Hrn. U.'s Arbeit, der Erfindung und Ausarbeitung nach, Achtung, und somit er selbst Aufmerksamkeit zu verdienen. — Eine neue Ouverture von Liberati war fast nur ein rhythmischer Lärm, eine zweite, von Mosel, zu *Salem*, einfach, edel, in würdigem, dem Gluck nachgebildeten Style. — Hr. Musikdir. Schneider spielte Beethoven's berühmtes Klavierconcert aus Es dur, zwar brav, wie immer, doch, wenigstens im ersten Satze, nicht so vollendet, und härter, als sonst. Es war der guten Musik diesen Abend eher zu viel, als zu wenig.

Mad. *Ferna*, erste Sängerin der italiänischen Oper zu Paris, in Gesellschaft des Hrn. *Puccitta*, Compositeurs der ital. Oper zu Paris und London, trat am 8ten May auf, und hat noch ein zweites Concert zu geben versprochen. Sie sang vier Stücke, grosse und kleine; darunter auch eine Ariette mit Variationen. Alle waren von der Composition des Hrn. Puccitta, und offenbar gen für diese Sängerin, sowol für ihre Stimme, als für ihre eigene Manier, geschrieben. Wer sie als Kunstwerke überhaupt betrachten wollte, (das wäre aber nicht Recht,) der würde nicht viel Aufheben davon machen können: aber für jenen ihren besondern Zweck sind sie lobenswerth, und zeigen eben so viel Bedachtsamkeit, als Erfahrung. Mad. F. selbst ist vor einigen Monaten durch Hrn. Sievers von Paris aus in diesen Blättern ausführlich geschildert worden. Man kann diesem Herrn gewiss nicht nachsagen, dass er zu gern lobe: hier aber war er durch die niedliche, frische Frau, und, in gewisser Hinsicht, wahrhaft bewundernswerthe Künstlerin, doch zu Lobesflammen entzündet worden. Und das nicht ohne Grund; meynen wir. Eine nicht grosse, aber auch nicht matte und ungemein anmuthige Stimme, von einem Umfange, dem an den vollen Orten an schwerlich etwas abgeht, eine Beweglichkeit, Fertigkeit, Deutlichkeit in Passagen und Läufen, auch höchstschwierigen, die in Erstaunen setzt; eine Niedlichkeit, Zierlichkeit und Nettigkeit in Verzierungen gewisser Art, und in kleinen, launigen Nuancen — alles das angebracht mit Geschmack, und so leicht und sicher, als wär es gar nichts — das muss einmal einen Criticus, und vielmehr aber ein gemischtes Publicum, in freudiges Alteriren setzen. Damit, und bey einem durchaus angenehmen Aeussern, und keinesweges anspruchvollen, hochfahrenden Betragen — wird denn, und muss Mad. F. überall, wohin sie sich kommt, gefallen, sehr gefallen, vielleicht entzücken. Aber wie oft, wie lange — das wär' eine andere Frage. Denn (noch unerwähnt, dass sie das Italienische verzweifelt dicklich ausspricht) ihr Recitativ ist ohne Seele und Ausdruck; ihr Cantabile, wo sie es nicht vermeiden kann, lässt davon auch nicht viel bemerkbar werden; und von Portamento kommt kaum etwas, von hervordringender Gewalt

des einzelnen ausgearbeiteten Tons gar nicht zum Vorschein, auch wiederholt sich Mad. F. in jenen ihren niedlichen, allerliebsten Erfindungen und Fertigkeiten. Besitzt sie dennoch auch, wenigstens in gewissem Grade, was wir zu vermissen hier angeben, und hätte sie das zuletzt Ausgestellte nicht nöthig: so soll es uns freuen, wenn sie uns in dem versprochenen zweiten Concerte davon überführt. In dem ersten zeigte sie sich, wie wir es beschrieben haben, und nicht anders.

Hr. *Conrad Kocher*, aus Stuttgard, gab uns sein Oratorium, *den Tod Abels*, in zwei Theilen, zu hören, das freylich zu dem Messtumult schlecht passte, und daher auch nur wenig besucht wurde. Hr. K. war, wie wir hören, mit vielen und ansehnlichen Empfehlungen hier angekommen; auch nahmen mehre unserer geachtetsten Musikfreunde Antheil an ihm: und von diesen erfahren wir, er sey ein mannichfach unterrichteter, selbstdenkender Mann, der auch durch wunderbare Schicksale und eine gewisse Eigenthümlichkeit des Wesens nicht wenig Interesse errege u. dgl. m. Wir bezweifeln das alles nicht im Geringsten, können aber nur von jener seiner Musik sprechen. Der Text war, von einem Hrn. Krebs, aus Gessner und Fritzke zusammengerafft, mit eigenem Wasser reichlich begossen, und zu einem beruhigenden Ende geführt: alles aber, was den *äussern Zuschnitt* anlangt, wirklich so gestaltet, wie es der jetzige Stand der Musik im geistlichen Drama verlangt. Hrn. Kochers Composition klang uns im Ganzen, wie die Arbeit eines Mannes von Talent — mehr für Melodie, als Harmonie, der stets mit Bedacht schreibt: aber mit sich selbst noch nicht im Reinen, und seiner Kunstmittel noch nicht mächtig ist, besonders deren, worüber man die Gewalt nur durch lange Gewöhnung, oder durch *vieles* Musik-Hören, Treiben, Schreiben, erlangt. Für jenen ersten Vorzug sprechen viele melodische Hauptideen der Gesänge dieses Oratoriums, die wirklich selbst erfunden, nicht bloss nachgesungen sind und oftmals, was sie ausdrucken sollen, bestimmter ausdrucken, als man es jetzt zu vernehmen gewohnt ist, für den zweyten, die Wahl und Ordnung der Formen, besonders die möglichste Einfalt, wo diese am Platze ist, ohne Magerkeit, Abkürzung des gewöhnlichen Arienwesens, und auch des Chorschlendrians: für den ersten jener Mängel das Schwankende der Charakteristik im Ganzen, bei zuweilen glücklicher Unterscheidung im Einzelnen, das Ueberschreiten der Grenzen des geistlich-dramatischen Styls in einzelnen Sätzen, bey gewissenhafter, selbst strenger Beobachtung in andern u. dgl. m.; für den zweiten jener Mängel, nicht weniger in der Harmonie, in der Instrumentirung, in den Verhältnissen der Stimmen gegen einander, ein oft bemerkbares Zerstückteln — nicht Fliessendes, nicht Folgerechtes — in den Recitativen u. s. w. — So viel im Allgemeinen. Im Besondern glauben wir folgende Stücke ausheben zu müssen. Die einfache Ouverture: interessant, zur Sache führend, und überhaupt gut, bis auf einige Unebenheiten. Solo und Chor: Flehet zu dem Gott der Gnade — sehr einfach und würdig. Chor: O Gott, barmherzig und gnädig — anziehend und ansprechend: aber, wo nicht für die Textesworte an sich, doch für das Ganze der Situation aller Singenden, zu munter und leichthin behandelt. Finale des ersten Theils: Weltrichter, der du uns gerichtet — der Erfindung, dem Ausdruck und der Arbeit nach lohnenswerth, bis auf das letzte Tempo, das zwar auch nicht übel, doch nicht von der gesteigerten Kraft und Lebendigkeit ist, die man an dieser Stelle mit Recht verlangt, und wozu auch der Text Gelegenheit genug giebt. Die angemessen und gut geschriebene Arie: O fasst euch, ihr Theuren — wird nur gegen den Schluss (mehr durch Schuld des Poeten) etwas schleppend. Chor: Er wird heranzo — sehr angenehm, aber für die Gattung, und noch mehr für solch eine Situation, zu profan. Die ganze, überlange, aus vier Sätzen bestehende Scene Kains: Kain, wo ist dein Bruder? zeigt, besonders in Hinsicht auf Ausdruck, viel Treffendes und Rühmenswerthes: hängt aber im Ganzen, psychologisch und ästhetisch, nicht genug zusammen. Das Finale des zweiten Theils: O nennt den Erbarmer — erregt und erhält die Theilnahme, bis auf die Schlussfuge, die, Schwarz auf Weiss, recht gut und gelehrt aussehen mag, aber mehr wie eine Instrumental-, als wie eine Gesang-Fuge thematisirt und fortgeführt ist, beym Chorgesang für Ohr und Verstand nicht deutlich genug heraustritt, und kaum etwas hören lässt, als was Göthe's Guckkastenmann sehen:

„Wie sie durch einander gehn,
Die Element' alle vier!" —

Die Aufführung war, von Seiten der Partien der Mad. Werner und des Hrn. Klengel, des Chors

und des Orchesters, *an so weit* gut, als man es bey Einer Probe billigerweise verlangen konnte; im Uebrigen aber geringer. — Wir wünschen, dass Hr. K., der auch einige Opern und nicht wenige Instrumentalsachen geschrieben haben soll, überall so viel Aufmerksamkeit, guten Willen und Unparteylichkeit für seine Compositionen finde, als wir seinem Oratorium hier zu beweisen uns bemühet haben; und dass nicht öfter, wie vor einiger Zeit, bey Gelegenheit einer von ihm componirten und auf der Bühne in Stuttgard mit Beyfall aufgenommenen Oper, im *Morgenblatt*, eben von Stuttgart aus, geschehen — ein böser Feind (oder wär' es ein guter Freund gewesen?) in die Welt hinaus drucken lasse, jetzt wisse er, wo ein zweytes Mozart zu suchen, wer die eigenthümlichen Vorzüge Italiens und Deutschlands in sich vereinige, und dergleichen Bitterkeiten (oder Süssigkeiten?) mehr. Es kann dem achtbaren Manne schwerlich auch irgend etwas mehr geschadet werden, als eben dadurch. —

Dem. *Marinoni*, Contra-Alt-Sängerin aus Venedig, trat den 10ten May auf. Ein eigentlicher Contra-Alt ist ihre Stimme, dem Umfange und dem Klange nach, weniger, als ein tiefer Sopran; sie ist aber jugendlich frisch und angenehm; und wenn Dem. M. den tiefern Tönen mehr Fülle und Festigkeit giebt, ohne dass sie an Weichheit und Anmuth verlieren: so kann sie ein guter Alt werden. Dem. M. ist nicht ohne Talent und nicht ohne Geschicklichkeit; aber noch keine wahrhaft ausgebildete Sängerin. Doch hörte man sie gern hier, wie an andern Orten; man wird sie aber noch viel lieber hören, wenn sie sich abgewöhnt durch die Zähne zu singen, und in ihren Vortrag mehr Seele legen lernt. Keine von allen menschlichen Stimmen kann eines innigen, rührenden Ausdrucks weniger entbehren, als eben der Alt; jede eher durch Anderes sich geltend machen, und wol auch glänzen. Der Alt muss unmittelbar und tief zum Gemüth dringen; sonst ist er dem Musikliebhaber wenig, und der gemischten Menge gar nichts. Dem. M., die von ihren Aeltern geleitet wird, scheint ein bescheidenes, gutes Wesen zu seyn: wir wollen ihr durch das Angemerkte nicht zu nahe treten, noch ihrem weitern Fortkommen keineswegs nachtheilig werden — was sie auch nicht verdienete —: wir wünschten vielmehr ihr damit zu nützen. Denn womit nützt man denn einem jungen unberathenen Geschöpf besser, (ihre Aeltern verstehen nicht Musik,) als wenn man ihm der Wahrheit gemäss sagt: Du wärest wol fähig, ein rühmliches Ziel zu erreichen, aber du musst dich zusammennehmen, und jenen Abweg vermeiden, diesen Pfad einschlagen? —

Frankfurt am Main, den 4 May. — Unter den Concerten, welche in der letzten Zeit sowol von auswärtigen wie von hiesigen Künstlern gegeben wurden, verdienen folgende einer auszeichnenden Erwähnung. Hr. *Baldenecker d. j.* liess sich in einem von ihm veranstalteten Concerte mit allgemeinem Beyfalle auf dem Fortepiano hören. Sein Anschlag ist rund und kräftig, sein Vortrag edel und geschmackvoll, so wie seine Gewandtheit in Ueberwindung schwieriger Passagen bedeutend. Von Hrn. *Nic. Baldenecker*, Bruder des Concertgebers, wurde ein Krommersches Violin-Concert mit Geschmack, Fertigkeit und lieblichem, klangvollem Tone vorgetragen. An diesem Künstler besitzt unser Orchester einen höchst schätzbaren Geiger, der auch in *Spohr's* herrlichen Winter-Quartetten sein ausgezeichnetes Talent auf eine hervorstechende Weise bewährte. *Carl Freeress*, ein eilfjähriger Schüler des Klavierspielers, Hrn. *Baldenecker*, trug ein Allegro von *Mozart*, wenn ich mich recht erinnere, mit einer Sicherheit in allen Theilen der Ausführung vor, die jeden Zuhörer zum lebhaften Beyfalle veranlasste und dem Knaben selbst ein sicherer Bürge künftiger Virtuosität seyn muss. — Eins der besuchtesten Concerte war das unsers verdienstvollen Concertmeisters *Hoffmann*. Ein neues, mit Umsicht und im reinsten Style von ihm selbst gesetztes, Concert-Allegro gab ihm Gelegenheit, alle Nuancen eines hohen Kunstfertigkeit und schönen Manier zu entfalten. Die Variationen, welche hierauf folgten, gehörten einem saubern Concerte des Componisten an und boten dem Geiger Gelegenheit, in Ueberwindung seltener Schwierigkeiten, die Hr. *Hoffmann* mit Leichtigkeit besiegte, zu glänzen. An diesem Abende spielte Hr. *Kessler d. j.* Beethovens herrliches Fortepiano-Concert aus Es und erhielt bedeutenden Beyfall. — Ein zweytes Concert der Waldhornisten, Herrn. *Gugl Vater u. Sohn*, war fast noch weniger besucht als das erstere; doch gereicht dieses nur den hiesigen sogenannten Kunstfreunden und Dilettanten zum Vorwurfe, nicht den beiden Künstlern, deren aus-

gezeichnete Leistungen selbst von dem kleinen Auditorium mit dem lebhaftesten Beyfalle aufgenommen wurden. Eine von Hrn. *Schnyder von Wartensee* gesetzte Ouverture sprach, durch originelle Führung der Stimmen und Reinheit des Satzes, die Kenner an. — Zu dem am Charfreitage von *Spohr* im Theater gegebenen Concerte fand sich eine eben so zahlreiche als glänzende Versammlung ein. Auch wurde der Kunstgenuss in so üppiger Fülle geboten, dass der schlummernde Kunstsinn zum Erwachen gleichsam gezwungen war. *Spohr* spielte sein schwieriges, noch ungestochenes Concert aus A dur, eine freundliche und gemüthvolle Composition, die aber wohl, bey der Kraft und den Mitteln, welche die Execution erheischt, dereinst, wenn der Meister, dem sie ihr Daseyn verdankt, das Instrument aus der Hand legt, für die Kunstwelt verloren seyn dürfte. Die äusserste Gränze der Vollendung wurde in dem Vortrage des herrlichen Künstlers erreicht und jedes Ohr lauschte mit sehnsüchtigem Verlangen dem Wechselspiele der Töne, die in ihrem Silberklange, im leichten Sprunge der Passagen, in der Anmuth des Gesanges und der Hoheit, mit der sie beherrscht wurden, zum Herzen drangen und das empfängliche Gemüth ergriffen. Mad. *Spohr* schloss sich, in einer von ihrem Gatten gesetzten Sonate für Harfe und Geige, diesem an und bezauberte durch ihr seelenvolles Spiel alle Anwesenden. Diese Künstlerin vereinigt mit einem runden, vollen und durchaus gleichen Anschlage die grösste Deutlichkeit in den schwierigsten Passagen, einen gebildeten Vortrag und die pünktlichste Präcision. In einer Phantasie und einem Rondo für Geige und *Fortepiano* begleitete sie mit kunstgeübter Hand den Gatten, der durch den Vortrag dieses Musikstückes neue Lorbeern um sein Haupt wand. Die Ouverture aus dem *Zweikampf mit der Geliebten*, einer Oper, welche *Spohr* schon in früheren Jahren componirte, ist mit Genialität erfunden und mit einer Gewandtheit, die in allen Tiefen der Harmonie sich zu bewegen versteht, ausgeführt. Dem. *Campagnoli d. ä.* sang eine Arie aus demselben Singspiele mit geschmackvollem Vortrage, Fertigkeit und reiner Intonation. Der zweite Theil wurde mit der Ouverture aus *Spohrs Faust*, einem gewaltigen Kunstwerke, in welchem ein tiefes Gemüth den ganzen Reichthum seiner Empfindungen an charakteristischen Klängen vor uns entfaltet, eröffnet. Ihr folgte in seiner unerreichbaren Anmuth und gefühlvollen Einfachheit *Mozarts* herrliches Lied, *Abendempfindung*, von Hrn. *Schelble* mit einer Vollendung vorgetragen, welche jeden Wunsch befriedigte. Beschlossen wurde der Abend mit einem grossen Terzett aus *Spohrs* Cantate, das befreyte Deutschland. — Am 14. April gab Mad. *Feron*, erste Sängerin des italiänischen Theaters zu Paris, wie sie sich nannte, mit Hrn. *Pucitta*, Componisten der italienischen Theater zu Paris und London, wie er sich nannte, ein Concert im Saale des rothen Hauses *zu erhöhetem Preise*. Da war es denn so leer, dass man leicht in Versuchung kam, das Orchester-Personale für das Publicum und dieses für jenes zu halten. Uebrigens ist Mad. *Feron* eine treffliche Sängerin, die einen grossen Umfang der Stimme mit vollendeter Gleichheit in allen Lagen, eine sehr schöne Methode, die reinste Intonation und eine Gewandheit besitzt, welche besonders im aufsteigenden Laufe durch die halben Töne den Zuhörer zu unwillkürlicher Bewunderung hinreisst. Dagegen ist Hr. *Pucitta* (*Bucephalo* nannte ihn hier die böse Welt) ein Componist, dem in seiner Erbärmlichkeit wol nicht leicht ein Anderer gegen über gestellt werden könnte. Nein! es ist nicht möglich, dass solch aberwitziges, geschmackloses und regelwidriges Zeug noch ein Mal in der Welt existire. Der Endpunkt der höchsten Jämmerlichkeit ist unstreitig die Arie: *Quest' alma intrepida*, aus der Oper, *la Vestale*. Dieses Musikstück erreicht, hinsichtlich seiner Gemeinheit, mit den bekanntesten Schneidergesellen-Liedern, welche der Komiker *Wurm* in dem Singspiele, *der Schneider und der Sänger*, vorträgt. Mad. *Feron* und Hr. *Pucitta* geben noch ein Concert, welches zu besuchen Ref. verhindert war. — Das Concert des Hrn. *Franz Czerwenka*, ersten Oboisten der Russisch Kaiserl. Kapelle (am 20ten April) fiel, zwar nicht hinsichtlich der Einnahme, aber doch hinsichtlich des *Beyfalls* zum Vortheile des Virtuosen aus. Hr. *Czerwenka* behandelt sein schwieriges Instrument mit grosser Sicherheit, besitzt einen schönen egalen Ton, eine höchst reine Intonation und einen sehr angenehmen Vortrag des Cantabile. Den Passagen fehlt es an Deutlichkeit und an dem Licht und Schatten, welche durch eine gerechte Vertheilung der Staccato und Legato hervorgebracht werden, denn Hr. *Czerwenka* schleift Alles. Die Compositionen von *Mau-*

rer, welche Hr. *Czerwenka* vortrug, verdienen die lebendete Aufführung. Die beyden Demlls. *Campagnoli* sangen am heutigen Abend ein Duett von *Naumann* ausgezeichnet brav und erwarben sich die beyfälligste Anerkennung. — Ausserdem wurde an verschiedenen Declamatorien, in welchen einige Mitglieder der hiesigen Bühne die Gefälligkeit der Publicums in Anspruch nahmen, auch Mancherlei gesungen und gespielt. —

Im Theater waren neu: *Das Fischermädchen*, Singspiel von *Th. Korner* mit Musik von *P. Schmidt*; *Zemire und Azor*, Oper in zwey Aufzügen von *Spohr* und *Fauhar*, Oper in zwey Aufzügen von *Sutor*. Die Composition des *Fischermädchens* (welches *Th. Korner*, aller Wahrscheinlichkeit nach, nur als Skizze im Manuscript hinterlassen) hat einige gelungene Momente. Im Ganzen aber steht wenig Originalität zu Tage und mancher Verstoss gegen die Berücksichtigungen, welche der Componist der Scene schuldig ist, verdient Rüge, wie z. B. der bey Weitem zu lang dauernde Sologesang des Fischermädchens, nachdem sie sich entschlossen, den, in den Wellen verunglückten Vater des Geliebten zu retten. — *Spohrs* neue Oper, *Zemire und Azor*, wurde mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen und der herrliche Tonsetzer am Schlusse im allgemeinen Jubel hervorgerufen. Die Verpflichtung, welche mir als Mitarbeiter an Ihrem Blatte zusteht, gebietet mir, bei der Zergliederung dieser neuen Erscheinung am musikalischen Horizonte, mit gewissenhafter Genauigkeit zum Werke zu schreiten.

(Der Beschluss im nächstfolgenden Stücke.)

Berlin. Uebersicht des Aprils. Am 4ten wagte es Hr. Anders, erster Tenorist des Theaters zu Breslau, in Glucks Iphigenia in Tauris den Pylades zu geben. Er ward, wie er es verdiente, ausgelacht, hatte aber doch die Keckheit, trotz des überall hörbaren Unwillens bis ans Ende zu spielen. Warum lässt wohl die General-Intendantur solche Stümper auftreten? Den 5ten gab Mad. Longhi-Möser ein Subscriptions-Concert, in dem sie einen Beweis ihrer grossen Fertigkeit auf der schwierigen Pedalharfe gab; sie entzückte allgemein durch Kraft und Fülle der Accorde, Rundung der Arpeggien, schönes Piano, Triller etc. im Vortrag eines Rondo alla polacca und des für die Harfe arrangirten Sturms von Steibelt. Hr. Concertmeister Möser trug höchst vollkommen ein sehr schweres Violinconcert von Viotti vor, das er aus der Tonart B in die sehr schwere H dur transponirt hatte, und wodurch er auch dem Charakter der Composition einen eigenen Reiz verlieh.

Den 7ten führte der Organist Hansmann in dem sich zu musikalischen Aufführungen vorzüglich eignenden Dom, zum Besten der Bürgerrettungsanstalt Graun's Tod Jesu auf. Die Solostimmen führten Dem. Eunike und Kisling und die Hrn. Stümer und Blume, und die Choräle und Chöre die Hansmannsche Singschule. Der Ertrag war 155 Thlr. Dieselbe Musik führte Hr. Prof. Zelter zu seinem Benefiz am Charfreitage in dem Opernhause auf. Hier sangen Mad. Milder und Julius Schmidt, Dem. Sebastiani (mit ausgezeichnet schöner Stimme), die Hrn. Stümer und Devrient (Neffe des geschätzten Schauspielers) die Solopartien und die Singakademie die Choräle und Chöre, vortrefflich.

Den 14ten gab Hr. Joseph Merk, erster Violoncellist im k. k. österreichischen Hofopernorchester Concert. Er spielte sehr brav seine Compositionen, nämlich ein Concert, Divertimento und Variationen über ein ungrisches Thema, mit Orchesterbegleitung. Denselben Beyfall erhielt er auch, als er die oben erwähnten Variationen als Zwischenspiel im Theater am 27ten April spielte.

Den 19ten gab der königl. Kammermusikus C. Detroit Concert. Er spielte mit Beyfall ein Pianofortconcert von Beethoven und Variationen von C. M. von Weber.

Den 22ten veranstaltete der Schauspieler, Hr. Heinr. Blume, eine musikalische Morgenunterhaltung in einem Saale des Hofjägers. Die Romanze aus Joseph für vier Männerstimmen ward von den Hrn. Stümer, Rebenstein, Gern und Blume vorgetragen. Die Hrn. Stümer, Rebenstein und Blume gaben mit Begleitung von drey Guitarren das komische Intermezzo: Die drey Guitarrenspieler, von C. Blum. Ausgezeichnet war auch das Finale aus Così fan tutte mit Orchesterbegleitung, gesungen von Mad. Schulz, Dem. Eunike und Reinwald, und den Hrn. Stümer, Gern, Blume. Für die Instrumentalpartie war nicht weniger gut gesorgt. Die Hrn. Schunke, Lenz, Bliesener und Pfeffe bliesen ein Hornquartett mit dem chromatischen Horn; Hr. Prusch blies ein Clarinettconcert, und die Hrn. Griebel, Schwarz, Eichbaum und Westenholz ein Fagottquartett. — An dem-

selben Tage ward im Theater das neu einstudirte Singspiel des Fassbinders, gegeben, das seit 1810 geruht hatte und wol in die Vergessenheit wieder gerathen dürfte. Nicht ein Stück wurde des Beyfalls gewürdigt, der dagegen im reichen Masse zuströmte dem neuen Divertissement: die Maskerade, vom Königl. Solotänzer Hoguet, mit trefflicher Musik, voll Melodie, Leben und rhythmischer Bewegung vom Königl. Kammermusikus Schneider. Das sehr unterhaltende Ballet ward von dem Hrn. Hoguet und seinem Zöglinge Hagemeister, der in einem Pas de trois debutirte, und der Dem. Lemiere, Gemmel, Hebermann, Vestris, Rönisch und Lempery vortrefflich ausgeführt. Den 26sten gab Hr. Freyenhagen von Rosenstern Concert. Es trug ein Rondeau brillant für das Fortepiano mit Begleitung des Orchesters von Hummel und mit Hrn. Pfaff jun. Variationen für Clarinette und Fortepiano von C. M. v. Weber mit Beyfall vor.

Den 28sten gab der Kammermusikus Hr. Schwarz der Aeltere Concert. Es trug auf dem Fagott ein Concert, Adagio und Variationen und mit Hrn. Tamm ein Adagio und Rondo von A. Schneider für Clarinett und Fagott vor. Sein volles und schöner Ton, die reine und sichere Höhe, die kräftige Tiefe, das fertige Staccato und Legato, der geschmackvolle Vortrag — erwarben ihm ausgezeichneten Beyfall.

Den 29sten führte Mad. Milder unter Anführung des Hrn. Prof. Zelter in der Dreyfaltigkeitskirche eine geistliche Musik aus, deren Einnahme zu einem wohlthätigen Zweck bestimmt war. Der Inhalt war vortrefflich: ein Lied von Tiedge und Zelter: Der Mensch geht eine dunkle Strasse; ein Salve regina und der Psalm: Der Herr ist mein Licht etc. beyde von Klein, einem trefflichen Componisten aus unserer Rheinprovinz, und das Miserere von Hasse, und ward von Mad. Milder, Dem. Blanc, den Hrn. Eunike und Reichardt vortrefflich ausgeführt; eine Auswahl der Mitglieder der Singakademie trug die choral- und chormässig geschriebenen Stellen vor.

Hr. Gnothes, vom Nationaltheater zu Braunschweig, hat mehre Gastrollen mit Beyfall gegeben, am 7ten den Bucephalo in Fioravanti's Dorfsängerinnen, wo die Introduction: O wie herrlich etc. von Dem. Schmalz und Leist, Mad. Eunike und Hrn. Günther, das Duett: Gieb mir nur Kraft etc. von Dem. Schmalz und Hrn. Eunike; Hrn. Günthers Arie: In Lyon sass ich etc., das Finale des ersten Akts; im zweyten Akt Hrn. Eunikes Bravour- und Arie: Hat der Frevel etc., und Dem. Schmalz Partie: Heb auf den dunklen Schleyer etc. mit lautem Beyfall aufgenommen wurden. Ausserdem gab Hr. Günther am 9ten den Grenote in Mehuls Schatzgräbern; den 15ten den Tapezier in Himmels Fanchon; den 22sten den Papageno in der Zauberflöte, und den 25sten den Leporello im Don Juan. In dem letzten Akt debutirte der vorher genannte Hr. Devrient als Masetto mit Beyfall; seine klare, biegsame, starke, angenehme Bassstimme bis G, viele Dreistigkeit im Spiel und das vortheilhafte Aeussere erregen gute Hoffnung.

Unter den Zwischenspielen dieses Monats verdient Auszeichnung Hr. Schönfeld, der am 20sten eine Fantasie für Flöte von Toulou trefflich vortrug.

Caschau, im April. Seit mehren Jahren hat sich in dieser Hauptstadt Oberungarns ein musikalischer Kunstverein gebildet, welcher sich um die Beförderung der höhern Cultur der Musik sehr verdient macht. Einige sehr achtungswerthe Künstler, welche gleichsam die Seele desselben und unserer blühenden Musik überhaupt sind, verdienen eine öffentliche Anerkennung ihrer Verdienste; es sind vornehmlich folgende: Hr. A. Ed. Leeb, Musikdirector bey der Gräfin v. Andrassy, ein trefflicher Violinist. Sein Spiel ist kraftvoll und seine Intonation rein; im Adagio besonders entzückt er alle Hörer durch seinen lieblichen und gefühlvollen Vortrag. Seiner Mitwirkung hauptsächlich verdanken wir den schönen Genuss, die Meisterwerke für Bogeninstrumente, namentlich die Quintetten und Quartetten der grössten Meister, mit seltner Präcision ausgeführt zu hören. Nicht minder rühmvolle Erwähnung verdient Hr. Jos. Conzovitz, als Musikmeister bey der oben genannten Gräfin angestellt, Virtuos auf dem Violoncell. Von seinem Spiele gilt eben dasselbe, was wir vorher von Hrn. Leeb sagten. Von seiner Composition haben wir viele liebliche und ächt ungarischen Geist athmende Ungarisen. Hr. Franz Zomb, ein Lehrer an der hiesigen königl. Musikschule, besitzt sehr achtungswerthe theoretische und praktische Musikkenntnisse, die er sich meistens nur durch eignen Fleiss errungen hat. Als

eine treffliche Klavierspielerin ist Fräulein Elise, Tochter des Freiherrn v. Fischer, zu nennen; sie trägt die schwierigsten Compositionen, in den musikalischen Abendzirkeln bei ihrem Hrn. Vater, mit vieler Fertigkeit, Genauigkeit und Geschmack vor. In den wöchentlichen musikalischen Abendzirkeln bei Hrn. Hauptmann v. Malter, einem nach Rode'scher Schule gebildeten, ausgezeichneten Violinisten, und bey Hrn. Oberlieutenant Schmidt werden Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel und Onslow mit Präcision und Einheit ausgeführt. Auch bey Hrn. Prof. Wulfstein, einem eifrigen Kunstfreunde, werden von dem Sohne desselben die grösseren Klavierwerke von Dussek, Beethoven, Ries, Field, u. a. w., unter Mitwirkung der obgenannten Instrumentalisten, sehr gut vorgetragen.

Für den öffentlichen Musikunterricht ist hier durch eine schon vom Kaiser Joseph gestiftete Musikschule gesorgt, ihr nächster Zweck ist, brauchbare Cantoren und Organisten zu bilden; doch finden darin auch andre Knaben von unbemittelten Eltern unentgeldlichen Unterricht im Gesang und Klavier. Bey dem rühmlichen Eifer und den Fähigkeiten der als Lehrer an derselben angestellten Hrn. Zombt würde diese Anstalt allerdings mehr leisten, wenn sie besser dotirt wäre. Mit der Kirchenmusik ist es hier leider schlecht bestellt. Was auch hierin geleistet werden könnte, bewies vor einigen Jahren die sehr gute Ausführung des Mozart'schen Requiem. Gern würden zu diesem würdigen Zweck manche hiesige brave Künstler, und auch das Musikchor der hier garnisonirenden Regimentes mitwirken, welches sich unter der Leitung seines wackern Anführers Hrn. Kap. M. Franz, in Takt und Vortrag sehr auszeichnet.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie et Variations sur une Danse Cosaque, comp. pour le Pianoforte — — par Aug. Alex. Klengel. Oeuvr. 22. Leipz., chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Kl. ist als ein Mann bekannt, der seine Kunst, und besonders deren Anwendung auf das Pianoforte, unter Clementi tüchtig und gründlich studiret hat, und von seinen Fähigkeiten, so wie seinen Studien, einen nicht leichtsinnigen, sondern sorgsamen Gebrauch macht. Nur hat man diejenigen seiner Compositionen, wozu er auch den ersten Stoff, die Hauptmelodien und Grundideen, aus sich selbst ziehet, etwas Trockenes und Kaltes abmerken wollen. Dies verschwindet aber, wo er über eine fremde — besonders aber eine gefällige und heitere Erfindung sich ausbreitet, und gleichsam an diesem Grundfaden das kunstreichere Gewebe seines Innern heraus- und abspinnt. Das ist nun hier der Fall; und so haben wir ein sehr interessantes und achtungswürdiges Musikstück erhalten. Die nicht kurze, einleitende Fantasie benutzt die Hauptideen des Thema trefflich; die, nach diesem Thema folgenden Variationen enthalten nicht wenig Neues und wahrhaft Eigenthümliches, besonders in Hinsicht der harmonischen Ausarbeitung; und dass Hr. Kl. die letzte Variation, nicht nur länger und freier, sondern auch leichtfüssiger und mehr *ad hominem* auslaufen lässt, das wird ihm Niemand verübeln, und gar Mancher verdanken. — Wir empfehlen dies Werkchen wahrhaft gebildeten Klavierspielern zur Uebung des Geistes, wie der Geschicklichkeit; und zur anziehenden Unterhaltung gleichfalls. Es ist nicht eben leicht, aber noch weniger schwer auszuführen — was man nämlich jetzt so nennt.

Le Souvenir. Divertissement pour le Pianoforte, comp. — — par J. B. Cramer. Bonn et Cologne, chez Simrock (Pr. 2 Fr. 50 C. s.)

Eines zwar nur der kleineren Stücke des berühmten und hochverdienten Meisters, aber in jeder Hinsicht seiner nicht unwerth, und für Klavierspieler von mässiger Geübtheit eben so angenehm unterhaltend, als nützlich fördernd. Ein kurzes, gesangreiches, schönes *Andante grazioso* fängt an, eine Cadenza führt zu einem ziemlich langen, lebhaften, kräftigen und bey aller Bedeutsamkeit doch heitern *Allegro con Brio*, und ein gefälliges Rondo, *Allegretto non tanto*, das gleichfalls gut geführt ist, dem man aber in der Erfindung etwas mehr Eigenthümlichkeit wünschen darf, macht den Beschluss.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten März. **Nº. 21.** 1819.

NACHRICHTEN.

(Beschluss aus No. 20.)

Frankfurt am Main, den 4ten May. — Die Oper: *Zemire und Azor*, deren frühere Bearbeitung von *Gretry*, wenigstens auf deutschen Bühnen, vergessen ist, steht dem *Faust* gegenüber, wie ein liebliches Bild des farbenreichen und anmuthigen *Correggio* den gewaltigen Schöpfungen des kühnen und tief einzigen *Michel Angelo*. Klar und verständlich tritt hier die Fülle der Melodie in den zartesten Ausschmückungen der Harmonie hervor, während im Faust die Herrschaft einer dunkeln Macht, die im Kampfe mit dem Reinen obsiegt, nur die Charakterisirung der widerstreitenden Principe zulässt. Hier durfte der Componist, so weit es die Gränzen des *guten* Geschmacks erlaubten, sich *dem* der Menge nähern, d. h. für die Sängerinnen so brillant, wie es die Situation und der Charakter der Auftretenden nur immer erlauben wollten, schreiben und so Viel Süsses hören machen, als ein gebildeter Zuhörer, ohne übersättigt zu werden, nur geniessen kann. In dem wilden Treiben des *Faust*, seiner höllischen Umgebung und der Opfer, die in den Strudel mit hineingerissen werden, wäre ein solcher brillanter Gesang eine Parodie geworden und nur der Unwissende und Gedankenlose könnten ihn *dort* verlangen; *hier* aber erlaubt das Sujet diesen Styl, der durch grössere Begreiflichkeit im Allgemeinen mehr anspricht. Bey aller Zartheit und Lieblichkeit der Melodie fehlt es aber dieser Oper auch nicht an kräftigen, charaktervollen Musikstücken, wie es bey der Analyse der einzelnen Nummern sich ergeben wird. Die Erfahrung des Componisten hat ihn auf einen Punkt gestellt, von dem es ihm leicht war, die Musik dem Scenischen so anzupassen, dass sie bey aller Bravour doch weder bis zur Concertmusik ausartet, noch die Handlung unnatürlich aufhält.

In der Ouverture, welche kein abgeschlossenes Musikstück für sich ist, sondern mit der Introduction zusammenhängt, wird ein von fern heranziehendes Gewitter gemalt. Sie fängt mit einem Larghetto in As dur p. p. an, dessen wogende Bewegung nach und nach bis zum brausendsten Sturme anwächst und dann in ein Allegro C moll übergeht. Wenn das Gewitter bis zum höchsten Grade seiner Stärke gestiegen ist, erhebt sich die Gardine und man sieht durch eine hellerleuchtete Säulenhalle in die finstere Nacht und im Hintergrunde auf das empörte Meer. Dass der Componist mit der, durch das ganze Stück vorherrschenden, Figur des Wogen der Anfangs ruhigen, dann aber vom Sturme wild aufgeregten, Wellen des Meers hat bezeichnen wollen, ist nicht zu verkennen. In das Brausen des Sturmes und das Rollen des Donners, fortwährend durch die Musik charakterisirt, mischt sich der Chor der unsichtbaren Bewohner des Schlosses; dann treten *Sander* (Bass) und *Ali* (Tenor) auf. Die contrastirenden Gefühle dieser beyden Individuen sprechen sich in angemessenen Melodien an dem vom Orchester fortgeführten Gemälde eines Gewitters, welches sich nun nach und nach in die Ferne verliert, aus; die wogende Bewegung des Larghetto's kehrt zurück und in sanften Melodien, mit welcher der immer unsichtbare Chor die Wanderer willkommen heisst, endigt sich das Musikstück völlig beruhigend. Die Neuheit der Erfindung, die treffliche Stimmenführung und kunstreiche Anordnung des Einzelnen zu einem Ganzen machen diese Piece zu einem musikalischen Meisterwerke, das es leicht keinem seiner Gattung nachstehen dürfte.

No. 2 ist eine *Arie Sanders*, welche einen gewandten Bassisten verlangt, der mit Geschmack

vorzutragen und mit Einsicht zu declamiren versteht. Sie beginnt mit einem Allegro molto, in welchem Sanders Verzweiflung, dass er hier auf unbekannter Küste, fern von den Seinigen, ohne die Hoffnung sie jemals wiederzusehn, von dem Sturme ausgeworfen sey, sich an den Tag legt. Das hierauf folgende, in dem Schmelz einer ungemeinen Zartheit gehaltene, Larghetto enthält die Erinnerung an die Tage eines frühern Glücks; dann kehrt der Sturm des Allegro zurück und in trüber Melodie, von düstern Accorden begleitet, tritt der tiefste Schmerz über das gegenwärtige Missgeschick hervor.

No. 3. *ein Lied Ali's.* In tändelnder Melodie, mit französischer Leichtigkeit und deutscher Gründlichkeit behandelt.

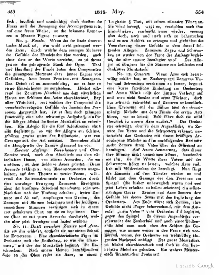
No. 4. *Grosses Terzett mit Chor,* ein treffliches Musikstück. Im Augenblick, wo Sander die verhängnissvolle Rose bricht, fällt die Musik ein. Dreimaliger Donnerschlag und Weheruf unsichtbarer Geister unter kräftigen Moll-Accorden; dann ein *Fugato,* welches ich zwar wohl nicht in der Oper an seinem Platze finden kann (wie z. B. in *Rombergs Grossmuth des Scipio*), hier aber der Scene angemessen ist und, bey Vertheilung der Chöre zu beiden Seiten der Bühne, dem Ali Gelegenheit zur Entwickelung eines lebendigen Spiels bietet. Beym ersten Donnerschlage nämlich stürzt Ali sinnlos nieder, dann will er entfliehn; mit dem Eintritt des Fugenthema's im Bass rufen ihm aber unsichtbare Stimmen entgegen, Angst und Sorge folgen dem Frevel nach. Ali eilt nach der andern Seite, dort ruft ihm der Tenor dieselben Worte zu; dann der Alt, nach diesem der Sopran und zuletzt vereinigen sich alle Stimmen zur zurückschreckenden Drohung. Nach Endigung des Chors wird das Fugenthema im Orchester in mannichfaltigen Wendungen fortgeführt (wahrscheinlich will der Componist hierdurch den Nachklang des frühern Weherufs in dem Gemüthe der erschrockenen Wanderer bezeichnen), von Ali beschworen, schickt sich Sander zur schleunigen Flucht an, da läuft ihnen plötzlich Azor entgegen. Von diesem Augenblicke nimmt die Musik einen ganz verschiedenen Charakter an. Ein Andante maestoso, dem sich ein sehr thematisch durchgeführtes Allegro anreiht, tritt ein; in charakteristischer Darstellung heben sich die verschiedenen Gefühle der Singenden hervor, besonders Ali's Aeusserungen der Furcht, und der Beytritt des Chors, die brillante Instrumentirung steigern dem Ganze mit einem reinen und hinreissenden Effecte aus.

No. 5. *Terzett zwischen Azor, Sander und Ali,* mit einem trefflich durchgeführten Canon zum Schluss, der aber bei den beiden Darstellungen der Oper, durch Unaufmerksamkeit des Bassisten, noch immer schwankte und viel zu wünschen übrig liess.

No. 6. *Arie von Azor.* Das Recitativ hat zwar den rechten Charakter und begleitet die Aeusserungen der Gefühle mit entsprechenden Harmoniefolgen, die Arie aber, obgleich als solche von grosser Wirkung, scheint mir weder dem Charakter Azors noch seiner gegenwärtigen Stimmung angemessen. Sie beginnt zwar mit den Worten: „Nein, ich will nicht klagen" etc., ist aber doch zu heiter gehalten und lässt bei ohne Widerspruch den Componisten das Bestreben, so viel als möglich lieblich und klar zu seyn, zu weit geführt. — Weit mehr am rechten Platze sind die lieblichen Melodien und das süsse Accompagnement in dem folgenden

No. 7. *Terzett zwischen den drei Schwestern.* Dieses fängt mit einer musikalischen Malerey der höhern Gattung an. Der Morgen geht mit den Schatten der Dämmerung hervor. Nicht die bekannten abgenutzten Mittel, Schilderung der aufgehenden Sonne, Vogelgesang, Hahnenruf etc. hat hier der Componist angewandt und so die, nun, in solcher Kleinlichkeit, widrige plastische Musik mit einem neuen Guckkästenbildchen vermehrt: nein! es malt mit lebendigen, aus dem Gemüthe gegriffenen Farben die Stimmung der drei Schwestern an diesem Morgen, wo sie den lang entbehrten Vater zurückerwarten. Nach dieser Einleitung begrüssen die Schwestern in einem frommen dreistimmigen Lobgesange, nur von wenigen Blasinstrumenten begleitet, den frohen Tag, der ihnen den heiss Ersehnten wieder zuführen soll. Im darauf folgenden Allegro tritt das verschiedne Charakter der Schwestern ins Leben. Die Gefallsucht und Eitelkeit, welche die beyden ältesten leiten, und Zemirens reine Anhänglichkeit an den Vater, werden in Melodie und Accompagnement dem aufmerksamen Kenner und Beobachter als höchst kenntlich geschieden erscheinen. Die ganze Ausführung des Musikstücks ist von grossem Effect.

No. 8. *Zemirens Lied an die Rose.* Ein-



fach, lieblich und unschuldig durch dieselbe Form und die Bewegung des Accompagnements, auf eine feine Weise, an die bekannte Romanze in Mozarts Figaro erinnern.

No. 9. *Finale.* Wenn das die beste dramatische Musik ist, was wohl nicht geleugnet werden kann, durch welche dem sinnigen Zuhörer die Gefühle der Handelnden klar werden, auch ohne dass er die Worte verstehe, so ist dieses gewiss das gelungenste Stück der Oper. Text und Handlung des Finale boten dem Componisten die günstigsten Momente dar: lauter Erguss von Gefühlen, kein leeres Prunken mit Sentenzen. Das Detail ist zu mannichfaltig, um es hier in seine Einzelnheiten zu zergliedern. Höchst rührend ist Zemirens Abschied aus dem väterlichen Hause am Schlusse des Actes charakterisirt. Bey aller Wahrheit, mit welcher der Componist die verschiedenartigsten Gefühle der handelnden Personen dargestellt hat, ist es ihm doch gelungen (unstreitig eine sehr schwierige Aufgabe!), ein für die Sänger höchst brillantes Musikstück zu schreiben. Ein Adagio für die fünf Solostimmen ohne alle Begleitung, so wie das Allegro am Schluss, gehören gewiss unter das Brillanteste, was von Gesangmusik der Art existirt. Besonders sticht die Hauptpartie der Zemire glänzend hervor.

Zweiter Aufzug. Zwischenact und Chor. Zemire wird, nach dem Abschiede aus dem väterlichen Hause, von süssen Accorden, die sie umtönen, zu dem Schlosse Azors geleitet. Diese Accorde erklingen, von Blasinstrumenten ausgehalten, auf dem Theater in weiter Ferne, während die Saiteninstrumente im Orchester durch eine unruhige Bewegung Zemirens Besorgniss über ihr künftiges Schicksal anzudeuten scheinen. Nachdem sich der Vorhang erhoben, treten Zemire und Ali auf, empfangen von Genien, die Zemiren mit Blumen bekränzen und ihr huldigen, unsichtbare Stimmen vereinigen sich zu einem zart gehaltenen Chor, um sie zu begrüssen. Dieser Chor ist mit jenen Accorden durchwebt, welche aber jetzt freudiger und lauter ertönen.

No. 11. *Duett zwischen Zemire und Azor.* Als sie ihn erblickt, entflieht sie mit einem Schrei des Entsetzens. Eine charakteristische Figur im Orchester malt ihr Entfliehen, so wie die Dissonanz, mit der das Musikstück beginnt, ihr Erschrecken. Nach einem kleinen beruhigenden Solo in der Oboe redet sie Azor, in einem Larghetto 3/4 Takt, mit seinen süssesten Tönen an. Sie wird bewegt, wagt es, verstohlen nach ihm hinzublicken, erschrickt zwar wieder, vermag aber doch, sich nach und nach zu beherrschen und seinen Anblick zu ertragen und giebt ihm die Versicherung dieses Gefühls in dem darauf folgenden Allegro. Zemirens Zagen und Schwanken ist wieder von der Figur des Anfangs begleitet, die aber immer beruhigter wird. Das Allegro ist übrigens für die Stimme ein brillantes und dankbares Musikstück.

No. 12. *Quintett.* Wenn Azor sich bereitwillig erklärt hat, im Zauberspiegel Zemirens Vater und Schwestern erscheinen zu lassen, beginnt eine kurze feierliche Einleitung im Orchester; auf Azors Wink rollt der hintere Vorhang auf und man sieht Sander und seine Töchter, doch nur schwach erleuchtet und Zemiren unkenntlich. Eine Harmonie auf der Bühne lässt die choralmässige Melodie aus dem Finale des ersten Acts hören, wo es heisst: „Bald führe dich ein mild Geschick in unsern Arm zurück.“ Das Orchester schweigt, aber in dem Augenblicke, wo Zemire den Vater und die Schwestern erkennt, unterbricht das Orchester mit einem kräftigen Accorde jene Melodie und im nachfolgenden Recitativ sucht Zemire ihren Vater über ihr Schicksal zu beruhigen. Auf Azors Aeusserung, dass dieser ihre Stimme nicht vernehmen könne, beschwört sie ihn, sie die Worte ihres Vaters und der Schwestern hören zu lassen, welches Azor endlich mit Widerstreben ihr bewilligt. Nun fängt die Harmonie auf dem Theater wieder an und bildet mit dem Gesange der drey Personen am Spiegel (die bisher unbeweglich waren und erst jetzt Leben erhalten zu haben scheinen) ein selbstständiges Ganze. Zemire und Azor äussern ihre Gefühle bei dieser Scene mit der Begleitung des Orchesters. Am Ende stürzt sich Zemire, ihre Gefühle nicht länger beherrschend, mit dem Ausrufe „mein Vater“ vom Orchester f f begleitet, gegen den Spiegel. In diesem Augenblicke verschwindet das Zauberbild und nach einer Todtenstille hört man noch eben den Schluss des Gesanges, wie immer weiter in der Ferne sich verlierend, woran das Orchester ein wehmüthig klagendes Nachspiel anhängt. Das ganze Musikstück ist höchst charakteristisch und doch in den lieblichsten Melodien gehalten. Ein wahres Meisterstück dramatischer Tonkunst!

No. 13. *Romanze von Ali.* In der Bearbeitung dieses Gesangstückes scheint mir folgende Idee zum Grunde zu liegen. Da uns *Persische* Musik unbekannt ist und wir, selbst wenn wir sie kennten, uns wol schwerlich veranlasst fühlen würden, sie zu copiren, so hat der Tonsetzer diese Romanze, die blos mit Saiteninstrumenten pizzicato und einer obligaten Guitarre begleitet ist, im Charakter der Spanischen oder Maurischen Lieder componirt. Der Diener eines Kaufmanns, den sein Geschäft in alle Gegenden der Welt führt, kann Melodie und Begleitung leicht von einem Mauren erlernt haben und, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird niemand in der Art und Weise, wie dieses Lied von dem Componisten behandelt worden ist, etwas Unnatürliches finden. So wie die Romanze jetzt ist, hat sie einen schauerlich fremdartigen Charakter, den Worten zugleich angemessen. In Hinsicht auf Originalität dürften wenige Tonstücke existiren, welche diesem an die Seite zu setzen wären.

No. 14. *Duett zwischen den zwey Schwestern.* Ungewöhnlich in der Form, aber sehr brillant für beyde Singstimmen.

No. 15. *Grosse Scene von Azor.* Dieses Musikstück giebt dem gewandten und geschmackvollen Sänger Gelegenheit, zu glänzen. Sehr verschieden in der Form, im Charakter und in der Instrumentirung ist es von der folgenden.

No. 16. *Scene und Arie von Zemire.* Im Recitativ, wo sie ihre Verwunderung äussert, sich, ohne zu wissen wie, in Azors Gärten entrückgeführt zu sehn, ertönen die süssen Accorde in den Blasinstrumenten wieder, von welchen sie das erste Mal hieher begleitet wurde. In der Arie, die unter das Brillanteste gehört, was je für eine Singstimme geschrieben wurde, ist eine zweymal wiederkehrende Modulation, wo sie ihre Liebe zum Azor (die Bedingung seiner Entzauberung) sich gesteht, von grosser Wirkung. Bey den Worten: „Mitleid ist es nicht," befindet man sich noch in C moll, dann, wie durch einen Zauberschlag in H dur versetzt, hört man den Nachsatz, „Nur Liebe hebt so mächtig diese Brust."

No. 17. *Finale.* Es beginnt mit dem Auftritte der Fee in einer imposanten Modulation, unter dem Eintritte der Posaune. Die Rede der Fee ist durchaus mit Musik begleitet, die wieder mit einigen Reminiscenzen aus dem Frühern verwebt ist. Wo sie sagt: „Unsichtbar hab' ich dich geleitet," ertönen die süssen Accorde wieder: wo sie Zemiren verspricht, dass sie die Ihrigen wiedersehen solle, erklingt die choralmässige Melodie aus dem Finale des ersten Acts, welche schon im Quintett wiederkehrte. Auf ein Zeichen der Fee hebt sich der hintere Vorhang und Azor erscheint im Glanze seiner frühern Schönheit, umgeben von seinem Hofstaate und Zemirens Angehörigen. — Trotz der sinnigen und schönen Composition des Melodrama's bin ich doch der Meynung, die Erscheinung der Fee sey durchaus überflüssig und halte nur den Gang der Handlung auf eine unnöthige Weise auf. Von weit grösserer Wirkung würde es seyn, wenn schon da, wo Zemire ihre Liebe zum Azor ausspricht, sich in dem Momente selbst die Bühne verwandelte und der entzauberte Prinz erschiene. So ist es, wenn ich mich recht erinnere, in der französischen, von Gretry bearbeiteten Oper der Fall und das Schicksal wird mit Zemirens Worten, die sie im Gefühle ihrer Sehnsucht ausruft: Oui, Azor je t'aime, verscheucht. — Von dieser Abschweifung kehre ich wieder zu dem Gegenstande meiner Bemerkungen zurück. Während eines Chors vereinigt die Fee die Liebenden, besteigt ihren Wolkenwagen und entschwebt in die Lüfte, während die sechs Solostimmen, in einem fast durchgängig sechsstimmigen Sologesange, hin und wieder mit einigen Blasinstrumenten und einer spielenden Figur in den Geigen begleitet, welche den leichten Flug der die Fee umgebenden Genien bezeichnet, die Gesinnungen ihres Danks an den Tag legen. Dieser ganze Gesang hat einen sanften und erhabenen Charakter und contrastirt sehr mit dem darauf folgenden Schlusschore im ⁶⁄₈ Tacte, der fröhlich, irdisch, doch ohne trivial zu werden, die Oper beschliesst. — Das Streben aller Mitglieder des Opern-Personales, welche an der Darstellung Theil nahmen, zu einer möglichst vollendeten Aufführung des trefflichen Werks mitzuwirken, war unverkennbar. Das gröste Lob gebührt übrigens der *Dem. Friedel*, als *Zemire*, und dem braven *Schelble*, als *Azor*. Die erstere bewies in ihrem Gesange, dass die Lehren der würdigen Künstlerin (Mad. *Graff*), deren Unterricht sie genosst, nicht bey ihr verloren gehen und dass sie sich immer mehr der Ausbildung nähere, welche nur nach den Anweisungen einer guten Methode erreicht werden kann.

Die Virtuosität des Herrn *Schelble* ist anerkannt und bedarf in ihrer Gediegenheit keines detaillirten Lobes. Die Partien der *Lisbe* und *Fatme* wurden durch die beyden Demlls. *Campagnoli* mit Reinheit und Fertigkeit ausgeführt. Als *Sinder* und *Ali* genügten Hr. *Krönner* und Hr. *Leissring*, doch hätte ich an der Stelle des letztern lieber den braven Tenorist *Hoffer* gehört.

Ich habe schon gesagt, dass bey der Darstellung des Singspiels alle Stimmen sich zum Ruhme *Spohr's* vereinigten. Und dennoch müssen wir, oder vielmehr *wollen* wir, ihn verlieren, diesen Künstler, eine Zierde des Vaterlandes, auf welche die deutsche Musikwelt stolz ist! Die Verehrer der Kunst beugen das Haupt und trauern; aber die Gemeinen und Erbärmlichen triumphiren und zeigen mit Hohn und dummer Schadenfreude auf eine Zukunft, in welcher sie den *Figaro* mit dem *Pumpernickel*, den *Armand* mit *Evakathel* und *Schnudi* und den *Fidelio* mit der *Teufelsmühle am Wienerberge* zu schlagen gedenken. Der Hergang der Sache ist folgender: Als der vorige Musikdirector *Schmitt* starb, drang *Spohr* bey dem Ausschuss der Actionäre darauf, dass ihm eine sichere Zukunft durch ein lebenslängliches Engagement eröffnet werden möge. Da erhielt er die Antwort: es könne sich erst nach der nächsten General-Versammlung der Actionäre zeigen, *ob die hiesige Bühne sich zu einer wirklichen Kunstanstalt zu erheben im Stande sey* und alsdann erst könne man mit ihm über diesen Punkt unterhandeln; Hr. *Spohr* sey deshalb eingeladen, mit ihnen bis dahin auf das Neue zu contrahiren. Wenn ein Mann, der bereits seit einer Reihe von Jahren in dem Ausschuss der Actionärs sitzt und mit der zudringlichsten Geschäftigkeit sich in die kleinlichsten Details der Theaterführung mischt, diese Antwort unterschrieb und es ohne Schaam gesteht, *dass, trotz seiner Sorgfalt, das Institut sich zu dieser Zeit zu keiner wirklichen Kunstanstalt habe erheben können*, und wenn dieser Mann dennoch vor wenigen Monaten sich auf das Neue in den Ausschuss der Actionärs drängte, so ist dieses ein Beweis von einer Rücksichtlosigkeit (ich schone den Mann), die nur aus der Lache eines übermässigen Mammonstolzes hervorgehen kann. *Spohr* contrahirte noch für ein Jahr, mit viermonatlicher Vorheraufkündigung. Die genialen Projecte eines geistreichen Kaufmanns, Hrn. *Georg Brentano*, liessen hoffen, dass die Bühne eine andere Gestalt erhalten und die Direction eine andere Richtung nehmen würde. Die Plane dieses *seltenen* Actionärs scheiterten in der General-Versammlung. Schon früher hatten mehrere Actionärs die treffliche Idee laut und öffentlich ausgesprochen, dass es ein wahrer Nachtheil für die hiesige Bühne sey, wenn ein ausgezeichneter Künstler, der oben drein noch gar selbst componire, die Oper leite; denn der wolle Alles besser wissen und scheue sich sogar nicht einmal, es den *reichsten Leuten* ins Gesicht zu sagen, dass sie nichts von der Sache verständen. Diese Idee machte unter der Mehrzahl der Actionärs Glück und nach der General-Versammlung dachte niemand daran, jetzt die Foderungen *Spohr's*, wie doch versprochen worden war, auf eine oder die andere Weise zu beantworten; im Gegentheil, man nahm es für bekannt an, dass *Spohr* abgehe, und war so *undelicat*, ihm schon zwey Monate vor der Aufkündigungszeit einen Nachfolger in der Person des Hrn. *Concertmeisters Hoffmann* zu bestimmen. *Spohr* kündigte am 1sten Mai auf, mit dem Hinzufügen, er sehe jetzt recht klar ein, dass unter den bestehenden Ansichten, die hiesige Bühne sich zu keiner wirklichen Kunstanstalt erheben könne und überlasse daher einem Andern das Feld. In vier Monaten geht *Spohr* nach London, um dort die Leitung von Salomons Winterconcerten zu übernehmen. Schlimm ist es, dass wir ihn verlieren — sagt ein hiesiges Blatt — aber noch schlimmer, dass er an uns nichts zu verlieren hat! —

Die Oper *Paulus*, mit Musik von *Sutor*, gefiel nicht. Die Werkeltagsklänge trivialer Melodien, die in einem veralteten Style aufgetischt werden, konnte nicht behagen. — Zur Messe brachte der betriebsame *Schott* aus *Mainz* manches Neue, unter Andern den recht brav arrangirten Clavierauszug von *Herolds Rosenmädchen*. Ich benutze diese Gelegenheit, der Instrumente zu erwähnen, welche die seit drey Jahren errichtete Werkstatt dieses thätigen Mannes bis jetzt geliefert. Die Messinginstrumente sind von seltener Vollkommenheit; das neuerfundene Klappenflügelhorn, bey Militärmusik von grosser Wirkung und leicht zu behandeln, entspricht jedem billigen Wunsche, die Flöten, Oboen und Klarinetten sind den besten Wienern gleich zu stellen; die Fagotts sind insbesondere mit einigen, von dem

verdienstvollen Fagottisten Almenräder in Cölln neuerfundenen Klappen, sehr verbessert worden. Gutes Holz und Messing wird von jedem Sachverständigen an diesen Instrumenten erkannt.

Die Gesangvereine bey Mad. *Graff* und Hrn. *Schelble* haben den besten Fortgang und nur classische Werke werden hier in einem schönen Ensemble gehört.

Gestern gab der kleine *Leon de St. Lubin*, *Spohr's* talentvoller Schüler, eine Abendunterhaltung, in welcher die herrlichen Anlagen des Knaben mit dem grössten Beyfall anerkannt wurden.

Wien. Uebersicht des Monats April.

Hoftheater. Ein kleines Operettchen: *Der Wechselbrief*, componirt von Borhm, unterhielt durch die Lebendigkeit der Handlung, von der Musik lässt sich nichts mit Ehren melden. Durch eine vortreffliche Anordnung und die splendideste scenische Ausschmückung erwarb sich Hrn. Aumer's neuestes Ballet. *Ossian*, allgemeinen Beyfall, die Musik ist passend, aus bekannten Werken zusammengesetzt. Am 29sten gab Mad. Grünbaum zu ihrem Benefice Rossini's Othello, und liess als Desdemona wenigstens im Gesange nichts zu wünschen übrig; in der That gehört auch nur eine solche unverwüstliche Metallstimme zu dieser anstrengenden Partie, um sie bis ans Ende gleich ungeschwächt durchzuführen. Hr. Forti errang diessmal die Siegerkrone; dieser Othello ist in jeder Hinsicht vollendet. Rücksichtlich der übrigen Besetzung, ausgenommen Hrn. Vogel, welcher sich in der wirklich unbedeutenden Rolle des Dogen bemerkbar zu machen wusste, gab man grösstentheils Jener bey den früheren Darstellungen im Theater an der Wien mit Recht den Vorzug. So konnte z. B. Hrn. Siebert's weichlicher, manierirter Gesang als Brabantio eben so wenig mit Hrn. Seipelt's sonorer, männlich imponirender Kraft einen günstigen Vergleich aushalten, als Hrn. Radecchi's längst ausgeklungener Tenor mit dem Schmelz, Wollaut und der Jugendfrische des Hrn. Jäger; hingegen waren die Chöre unverbesserlich eingeübt, und die Decorationen glänzend, vorzüglich die Piazzetta mit Wahrheit und höchster Täuschung entworfen und hingestellt. — Im

Theater an der Wien fanden einige Debuts statt, nehmlich Mad. Spitzeder als *Königin der Nacht*, Elvira im Opferfest, und Thisbe in Aschenbrödel; ihre schöne, sowohl in der hohen als Mittellage gleich reine und helle Bruststimme, nebst einem geschmackvollen Vortrag verschafften ihr den ungetheiltesten Beyfall, so wie sich ihr Mann in den Rollen des Papageno, Villeo Umo, und Baron Montefiascone sehr brauchbar, und routinirt bewährte. Beyde sind bereits engagirt, und die Direction hat an diesem schätzbaren Ehepaare eine bedeutende Acquisition gemacht. Dem. Kainz zeigte sich als Clorinden in Aschenbrödel und, abgerechnet eine vielleicht zufällige Heiserkeit, gute Schule und Gewandtheit. Uebrigens trieb auf dieser Bühne Hr. Franko, der sogenannte norische Herkules, auch einigemale sein Unwesen, doch wollten dergleichen starke Mannskünste die Schaulustigen nicht eben sonderlich zahlreich herbeylocken. —

Theater in der Leopoldstadt. Die zum Benefice der Mad. Platzer aufgeführte, nach d. franz. le Roi et la Ligue bearbeitete Oper: *Der Weiberbund oder Die Belagerung von Alençon*, mit einer unerheblichen Musik von Bochm und Volkert, fand eine äusserst frostige Aufnahme; das Sujet ist auf temporäre Beziehungen und Anspielungen gerechnet, die für uns Germanier wenig oder gar kein Interesse haben. Wegen Unverständlichkeit der Handlung machte auch des beliebten Hrn. Rainoldi neue Pantomime: *Hypogryph das fliegende Rossel*, nach Ariost's Orlando furioso, Musik von Müller, nur geringe Sensation, einen totalen Durchfall aber erlitt Hrn. Meisl's komisches Singspiel: *Die Zwillingsbrüder von Krems*, von Hrn. Capellmeister Müller so sehr Eusnahme componirt; die schon so oft verbrauchte Hauptidee nach Goldoni's Gemelli Veneziani, so wie eine Reihe unglücklich copirter Scenen führten den im Buche des Schicksals unwiderruflich beschlossenen Sturz herbey.

Concerte. Am 22ten liess sich im kleinen Redoutensaale der Flötenspieler Hr. Wolfram hören, und berechtigte zu grossen Erwartungen in der Folgezeit, bey fortgesetztem Fleiss und Studium. — Am 4ten und 5ten gab die musikalische Societät Haydn's Schöpfung im Burgtheater mit jener Präcision, welche diesem unsterblichen Werke gebührt. Noch wurden am ersten Tage drey andere musikalische Genüsse aufgetischt, nehmlich: 1) Um die Mittagszeit im landständischen Saale von Hrn. Joachim Hoffmann folgen-



de Geisterproducte. A. Eine grosse Symphonie; B. Ein Rondo für die Flöte, C. Eine Arie, gesungen von Hrn Jäger; D. Variationen für das Pianoforte. In allen diesen Arbeiten zeigt der Componist gründliche Fundamentalkenntnisse, eine lebhafte Fantasie, aber nur der Hand noch eine zu beschränkte praktische Erfahrung, um des ermitteln Endzweckes der Wirkung jederzeit gewiss zu seyn; der erhaltene, wohlverdiente Beyfall möge ihn anspornen, die rühmlich betretene Bahn unermüdet zu verfolgen. — 2. Abende, im Kärnthnerthortheater, Hr. und Mad. Korn, nebst Declamationen und Tableaux, zwey Ouverturen, einen Pecin, gesungen von Hrn Vogel, ein Duett von eben demselben mit Dem. Wranitzky, eine Arie, von Letzterer vorgetragen, der Rondo von Weiss für Flöte, Hoboe und Trompete, von den Gebrüdern Khayll und Violin-Variationen von Polledro gespielt von Hrn. Helmesberger. — 3. Im Theater an der Wien, Herr Clement, welcher ein neues Violinconcert, und Variationen auf ein neues Thema von Beethoven in seiner bekannten, netten und brillanten Manier vortrug. Die übrigen Bestandtheile dieser Abendunterhaltung waren: A. Die Ouverture aus den Abencerragen (?) von Cherubini (?). Sollte der Amphion unserer Zeit wirklich Vater dieses erwachsenen Kindes seyn, oder ward ein hochgefeyerter Name nur als mercantilischer Aushängeschild gebraucht? Wir wollen das Letztere glauben, obschon wir — als Verächter jedes literarischen Schleichhandels — solche Ketzereyen strenge missbilligen müssen. B. Arie von Simon Mayr, worin Fräulein Milani eine angenehme Altstimme entfaltete. C. Deklamation. D. Tableau. E. Bern. Romberg's Ouverture zu den Ruinen von Paluzzi. F. Variationen für das Pianoforte von Herrn. Hyron. Payer, gespielt von seiner Schülerin Fräulein von Püglee. G. Cherubini's Cantate auf Jos. Haydn's Tod, ging hier ziemlich unbeachtet vorüber. H. Schlusstableau. — Am 6ten gab die ehemalige Unternehmerin des Salzburgertheaters, Mad. Ferrari im landständischen Saale eine Mittagsunterhaltung, wobey an die vorzüglichsten Mitglieder der k. k. Hofschaubühne freundschaftlich unterstützten; von Musikstücken hörten wir: 1. Mehul's Ouverture aus Johann; 2. Polonaise von Dement für die Pedalharfe, vorgetragen von der blinden Dem. Schanz; 3. Beethovens Adelaide, gesungen von Hrn Jäger. 4. Hoboeconcert von Kummer, gespielt von Hrn Keilmann. 5. Rondo aus einem Spohr'schen Violinconcert, ausgeführt von Hrn. Maliqne. — Am Abend desselben Tages führte im Theater an der Wien der Hr. Operndirector v. Seyfried zu einer grossen musik. Academie folgende eigene Compositionen auf: 1. Eine heroische Ouverture in Es, ernst und würdevoll gehalten; 2. Tableau; 3. Ein italienisch Lieblichkeit athmendes Rondo, gefühlvoll gesungen von Hrn. Jäger, 4. Andante für das Waldhorn, von Hrn. Herbst ganz vortrefflich geblasen, nicht minder anmuthig instrumentirt. 5. Recitativ und Arie mit obligater Clarinette, gesungen von Dem. Vio, begleitet von Hrn. Friedlowsky, den wir, wie uns dünkt, nie noch schöner auf seinem Instrumente singen hörten. 6. Deklamation; 7. Hymnus Kyrie und Gloria, ein herrliches Kirchenstück, welches die strengste Mittelstrasse zwischen der alten und neuesten Zeit hält, den rigorosen Contrapunktisten befriedigen, und durch die Gewalt der Töne selbst auf Layen wirken muss. Wenn das rührend flehende „Herr! erbarme dich unser" alle Gemüther in Andacht versenkt, so lässt das majestätische „Ehre sey Gott in der Höhe" den Allmächtigen in seinem Strahlenglanze erblicken, und in der Jubelfuge am Schlusse schwingt sich der Geist empor in selige Gefilde. Die Soloparthien wurden von Dem. Caroline Hornik, Mad. Vogel, Herrn Jäger und Seipelt vortrefflich ausgeführet, und die Chöre wirkten energisch. 8. Grosses Tableau; 9. Mozart's Fantasia fugata in F moll (gestochen bey Breitkopf und Härtel); des Verklärten Meisterwerk konnte wol nicht leicht effectvoller, inniger, und so recht eigentlich im Geiste des Urhebers auf ein vollständiges Orchester übertragen werden, als es hier vom Concertgeber geschah. 10. Romanze, gesungen von Hrn Jäger, eine allerliebste Kleinigkeit, anspruchlos und doch so innig zum Herzen sprechend; 11. Adagio für die Panaulon-Flöte, von dem Meister dieses Instruments, Hrrn. Professor Bayr wahrhaft meisterlich gespielt; 12. Deklamation; 13. Duettino, gesungen von Dem. Vio, und Johanna Hornik, auf italienische Worte, auf ein gesangreiches Motiv gebaut, und in dem edlen, galanten Style eines Cimarosa durchgeführt, 14. Concertante für die Hoboe, Flöte, Clarinette, Fagott und Horn, mit voller Orchesterbegleitung, ein sehr brillanter, künstlich verwebter Instru-

mentalsatz, in welchem die vorzugsweise reichlich bedachte Hoboe von Hrn. Sellner unverbesserlich gespielt wurde; 15. Hymnus: Benedictus u. Sanctus; eine eben so verdienstliche Composition als die oben No. 7. angeführte; das achtstimmige Benedictus ist von ungemein ergreifender Wirkung, und die prachtvolle, feurige Doppelfuge: Osanna in excelsis der herrlichste Schlusstein des Ganzen. 16. Ein grosses Tableau. — Dass die Ausführung sämmtlicher Tonstücke unter des Verfassers Leitung in allen Theilen vollendet war, lässt sich wol voraussetzen; jeder einzelne Satz, besonders die grossen Kirchenchöre, wurden mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen, und im Gefühle eines reinen Genusses erinnert sich jeder Anwesende noch lange an dieses durchaus interessante Concert. — Am 12ten hörten wir im landst. Saale Hrn. Rovelli, jenen Violinisten, dessen anmuthsvoller Ton uns seit seinem ersten Besuche unvergesslich blieb; auch diessmal feyerte er einen hohen Triumph, vorzüglich in einem neuen Concerte, worin er auch als Componist wohlverdiente Lorbeern erndtete. — Am 19ten gab Hr. Böhm eine Privatunterhaltung und spielte ein Potpourri, eine Polonaise, und in einer Phantasie nebst Variationen für die Violine, Pianoforte und Clarinette von Hrn. Moscheles, die Principalstimme; die Verdienste dieses wackern Violinspielers wurden, wie immer, durch Auszeichnung gewürdigt. — In dem dritten Gesellschaftsconcerte der Musikfreunde hörten wir 1. Beethovens Symphonie in D dur; 2. eine Alt-Arie von Nicolini, gesungen von Fräulein Milans; 3. Violinconcert von Rode, gespielt von Hrn. Jansa; 4. Frühlingslied von Fesca; 5. Tenor-Arie von Gyrowetz, gesungen von Hrn. Barth; 6. Ouverture von Freyherrn von Lannoy. 7. Vierstimmiger Hymnus mit Chören, und Instrumentalbegleitung von Seyfried. — Am 21sten liess sich im Saale zum römischen Keyser der Flötist, Hr. Sedlatzeck hören: er blies ein Concert von Romberg in H moll, und Variationen von Drouet über: God save the King; ermunternder Beyfall belohnte seinen Fleiss. — Am 26sten gab die Hofsängerin Dem. Wranitzky im kleinen Redoutensaale Concert; zwey Arien, von Rossini und Generali, so wie die Variationen über den Troubadour, bey welchem auch die Virtuosität der Herren Mayseder, Moscheles, und Giuliani im hellsten Lichte glänzte, gewannen durch ihren entzückenden Vortrag einen erhöheten Reiz. Die Variationen von Weiss (in C dur) für Flöte, Hoboe und Trompete wurden von den Gebrüdern Khayl mit der wünschenswerthesten Uebereinstimmung ausgeführt, und nicht minder befriedigte Hr. Friedrich Wranitzky in den beliebten Rode'schen Variationen (G dur), für das Violoncello arrangirt. — In der zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten im Kärnthnerthortheater gegebenen Academie kam eine Ouverture aus Rossini's Sigismondo vor, welche, paucis mutatis, nichts mehr und nichts weniger als ein Nachdruck von Jener zum Othello ist. Zwey Arien, von Weigl und von Righini, wurden von Mad. Campi und Hrn. Siebert brav gesungen, am meisten aber sprachen jene Concertstücke an, welche die Tonkünstler aus dem Orchester des Theaters an der Wien, die Herren Linke, Fuchatschek, und Friedlowsky vortrugen. —

München, Ende April. Monatsbericht über die beyden Operntheater. Unter dieser Aufschrift werden wir von Zeit zu Zeit über alle in unserer kunstliebenden Stadt aufgeführten Opern kurze Nachrichten geben, ohne dabey auf eine nähere Kritik über die Componisten, die Sänger und die Aufführung einzugehen. Ueber das dritte hiesige Theater, am Isarthore, können wir jetzt noch keine Berichte geben, da alles, was wir bisher über diese Bühne, über ihre Entstehung und Leitung erfahren haben, noch zu unbestimmt, und die Hoffnung, auf derselben eine Art Vorschule auch für die Oper zu begründen, gänzlich erloschen ist.

Nach vierzehntägiger Ruhe, der einzigen, welche der hiesigen Oper im ganzen Laufe des Jahres gegönnt ist, eröffnete sich die Bühne den 12ten April wieder mit der zweyten zahlreich besuchten Vorstellung des *Mahomed* von Hrn. Kapellm. v. Winter. Die erste Darstellung dieser Oper wurde vor dem Zeitpunkt gegeben, mit welchem unsere Berichte anfangen, weshalb wir uns einer näheren Beurtheilung derselben überheben achten.

Den 14ten April *Carlo Magno* von Nicolini. In dieser Oper trat Hr. Velluti seit seiner Rückkunft aus Italien zuerst wieder auf. In zwey von ihm vorgetragenen Scenen entzückte er alle Freunde und Kenner des Gesanges. Seine Abwesen-

keit hat uns ihn und seine Kunst nur noch werther gemacht. Seine Stimme gewinnt auffallend in dem grossen neu erbauten Theater, in welchem von nun an deutsche und italienische Oper gegeben wird. Man fühlt es auch bald, dass seine ganze Singart und Darstellung für die grossen Opernsäle Italiens berechnet ist. Mit ihm sind folgende Sänger für die jetzige Jahreszeit hier angekommen.

Signa *Pellegrini*: sie verbindet mit einer sehr guten Schule viel Ausdruck, zeichnet sich aber nicht durch grosse Geläufigkeit aus, welche man ihr auch, nach so häufiger Bravoursängerei, gern erlässt. Ihr Vater, ein geachteter Sänger an dem Hofe zu Neapel und Verfasser einer Anleitung zur Singkunst, lebt jetzt in Paris.

Hr. *Albertin Curioni*, ein Tenor, welcher sich auf grossen italienischen Theatern Ruf erworben hat, entsprach nicht ganz der Erwartung von ihm. Auch war seine Gesangrolle nur eine sehr untergeordnete. Ueber den Basssänger *Poggioli*, welcher bis jetzt nur einige Recitative und in einem Finale zu singen hatte, konnte man auch noch nicht urtheilen.

Den 14ten *Cenerentola*, wiederholt.

Den 22sten *Quinto Fabio* Nicolini's Composition ist kräftig und nicht in dem neuern allzu weichen und spielenden Geschmacke geschrieben, lässt auch dem Sänger Raum, seine Kunst zu entwickeln. Signa *Pellegrini* und Hr. *Curioni* zogen eine allgemeinen Zufriedenheit. Uebrigens war die Oper nicht von ausgezeichneter Wirkung, weil Hr. Bellati, der nun alles für sich gewonnen hat, nur wenig darin zu singen hatte; doch was das Wenige, was er sang, vortrefflich. Man wird die Oper mit Veränderungen bald wieder auf die Bühne bringen.

Den 29sten *Das unterbrochene Opferfest.* Den 30sten *Il Barbiere di Siviglia* (Die vierte Vorstellung.)

Breslau, im April. Die musikreiche Osterzeit liess uns abermals manches Gute und Vortreffliche hören. Am 4ten April führte der Cantor Siegert in der Bernhardiner Kirche Rosetti's bekanntes Oratorium: der sterbende Jesus, auf. Diese angenehme Musik glich, als sie vor vielen Jahren zum erstenmal erschien, einem freundlichen, hübschen Jüngling, der alle Herzen gewann: die fortschreitende Zeit hat ihn nun freilich gealtert, doch hat sie die Lieblichkeit und den Ausdruck eines tiefen Gemüthes in seinen Zügen noch nicht ganz verwischen können. Hr. Cantor Siegert verdient allerdings Dank, durch eine anständige Ausführung dieses Werkes es der gänzlichen Vergessenheit entrissen zu haben; nur bleibt zu wünschen, dass die weiblichen Solopartien von Sängerinnen, und nicht von Dilettantinnen vorgetragen worden wären.

Donnerstag den 8ten April, gab wieder, wie gewöhnlich, der Kapellmeister Schnabel in der Aula Leopoldina, mit einem Personale von 250 Personen und vor einer Versammlung von wenigstens 1200 Zuhörern, Haydn's Schöpfung. Das für Musik so günstige Locale, die gute Besetzung der Singstimmen und der Instrumente liessen etwas Vollkommeneres erwarten, und in der That ist es auch geleistet worden. Die Solopartien hatten Frau v. Rothkirch (gewesene Mad. Stock, noch vor zehn Jahren Sängerin bey der hiesigen Bühne), Dem. Bierey, Hr. Hopke und Hr. Mosewius übernommen; nur hätten wir gewünscht, dass letzterer bloss den Adam und nicht auch den Raphael gesungen hätte. Am Charfreitage gab der Cantor Hermann im Universitäts-Musiksaale Graun's Tod Jesu. Die Solopartien wurden von Mad. Mosewius, Mad. Josephine Anschütz, Herrn Hoppe und Mosewius vorgetragen.

Im Theater gab am 7ten April Hr. Ehlers, Regisseur der Oper, zu seinem Vortheil eine grosse, mit vier bildlichen Darstellungen verzierte, musikalisch-declamatorische Academie. Alles war darauf angelegt, ein zahlreiches Publikum herbeyzulocken, welches sich auch einstellte und wirklich angenehme Unterhaltung fand. Die zahlreichen Gerichte, welche aufgetischt wurden, waren folgende: in der ersten Abtheilung: 1. Ouverture von Cherubini, aus Lodoiska. 2. Die polnische Königswahl, Ballade von J. F. Castelli, gesprochen von W. Ehlers. 3. Erstes Bild. Der Hauptmoment dieser Ballade. 4. Variationen für die Violine von Rode, gespielt vom Hrn. Musikdirector Luge. 5. Mein Garten, von J. F. Castelli, gesprochen von Mad. Ehlers. 6. Terzett von Rossini, aus dem Oratorium: Balthasar, gesungen von Dem. Bierey, Mad. Josephine Anschütz und Wilhelm Ehlers. 7. Zweites Bild. Madonna nach Bernardino Luvino, mit veränderter Wiederholung. Zweite Abtheilung: 1. Ouverture von Boyel-

dien, aus dem Kalif von Bagdad. 2. Quartett nach Josephs Romanze, aus Mehul's Oper, gesungen von den Herren Heppe, Stolz, Kelbs und Rafael. 3. Drittes Bild: Joseph von seinen Brüdern verkauft. 4. Hymne, componirt von Listzeck zu Mehul's Oper: Joseph, gesungen von den Damen Mosewius, Freitag, Geyer, Josephine Anschütz und Chor. 5. Der Strickstrumpf und die Tabakspfeife, eine häusliche Scene, von Theodor Hell, vorgetragen von Mad. Emilie Anschütz und Hrn. Anschütz. 6. Das Höchste, von Ernst Ludwig, gesungen von Hrn. Ehlers und Chor. 7. Viertes Bild: in Ostade's Geschmack, mit veränderter Wiederholung.

Boyeldieu's Rothkäppchen erhält sich fortwährend den Beyfall des Publikums und ein volles Haus. Durch öfteres Anhören dieser Oper mit dem Geiste derselben bekannter geworden, müssen wir das in No. 15 dieser Zeitung darüber gefällte Urtheil bestätigen. Der erste Satz der Ouverture, in $\frac{3}{4}$ Tact, ist ein treffliches, angenehmes und interessantes Stück. Der Componist hat darin mit Worten beygesetzt, was er sich dabey dachte: er mahlt nämlich darin die Hauptmomente des Märchens. Mit Unrecht würde man diese Malerei tadeln, welche, nur auf die Hauptmomente des Stücks hindeutend, dem Werthe des Musikstücks keinen Eintrag thut. Auch unter Cherubini's Ouverturen zu Lodoiska und Elise, und unter die Ouverturen vieler andern würdigen Meister könnte man leicht mit Worten die Momente der Oper bemerken, welche der Componist dabey andeuten wollte, und wodurch er auf den Ton und Geist vorbereitet, in dem das Ganze gehalten ist. So fängt auch die Ouverture des Don Juan mit dem Hauptmomente der Oper an und es würde nicht schwer seyn, denn durch untergelegte Worte Stellen des Stückes zu bezeichnen, welche der Komponist andeuten wollte. Mahlt nicht auch Gluck mit dem grossen Andante der Einleitung seiner Oper Iphigenia in Tauris, ehe der Vorhang aufgeht, vor der Gewitterscene, womit die Oper anfängt, die Stille und Ruhe der Natur vor dem Sturme? — Der Geschwindsatz der Ouverture zu Rothkäppchen ist übrigens das schwächste Stück der ganzen Oper, wie er überhaupt der unbedeutendste Theil aller Ouverturen Boyeldieu's ist. Woher mag es kommen, dass in allen französischen Opern das Schlusschor immer das gehaltloseste Stück jeder Oper ist? Ist es vielleicht in Paris Sitte, dass das Publikum sich schon aus dem Schauspielhause entfernt, wenn der Schluss beginnt, und vernachlässigen die Componisten deshalb vielleicht den Schluss?

Nächstens wird Dem. Bierey als Marianne in Süssmayers Spiegel von Arkadien und nachher als schöne Müllerin in Paesiello's Molinara auftreten, diese Rollen scheinen ihrer Persönlichkeit, Spiel und Gesang ganz angemessen und beweisen, dass sie in der Wahl ihrer Rollen gut geleitet wird, wie dies bey der Einsicht ihres Vaters zu erwarten ist.

Dresden. Beschluss der Nachrichten in No. 18. Am 18ten gaben die Herren Kleugel und Meyer in der Oper *Jakob und seine Söhne*, von Mehul, ihre zweyten Gastrollen, ersterer als Joseph, letzterer als Jakob. Diese sentimentale Oper verdient es, als ein originelles und klassisches Werk, dass sie das Lieblingsstück des Publikums ist. *Hr.* Kleugel führte die Rolle des Joseph vortrefflich aus. Sein Gesang, seine schöne und richtige Declamation und sein vollkommen angemessenes Spiel verdienen die grössten Lobsprüche. Die Romanze des ersten Acts in C dur sang er mit aller Einfachheit, welche diese Art Musik erfordert und ward dafür mit Beyfall belohnt. Hr. Meyer, welchen wir nun zum zweytenmale hörten, hat sich sowohl im ersten als im zweyten Charakter ausgezeichnet. Seine Stimme ist stark, sonor und von grossem Umfange, doch hat er überhaupt ein wenig Kehltöne und einige rauhe Töne, demungeachtet glänzte er mit derselben, und zeigte dabey eine ziemlich gute Gesangmethode. Das Urtheil des Publikums fiel günstig für ihn aus. Benjamin wurde diesmal von Dem. Zucker vorgestellt, ihre Gestalt passte vollkommen zu dieser Rolle, so wie ihre jugendliche Stimme zu dem unschuldigen Charakter derselben, sie sang die Romanze in A dur des zweyten Acts mit solcher Einfachheit, dass der Tonsetzer sie für ihre Stimme geschrieben zu haben schien. Sie erhielt ungetheilten Beyfall. Alles übrige ging sehr gut von statten, nur bemerkte man im Orchester ein gewisses Schwanken und Schleppen: man vermisste das Feuer und die Energie, mit welcher die Direction des *Hrn.* Kapellmeisters von Weber es immer beseelt. Wir hoffen

durch gute Gesetzung die Leere bald wieder ausgefüllt zu sehen.

Am 19ten gab die italienische Gesellschaft, Rossini's Huguenu fehce, worin Mad. Speda, aus München, ès Isabellens Rolle debutirte. Sie besitzt eine schöne, wohltönende Stimme, von bedeutendem Umfange und eine gute Intonation; nur hat ihre Stimme in einigen Tönen, z. B. c. d. e. f. etc. ein wenig Nasenlaut, der ihr jedoch eine gewisse Grenze giebt und nicht wenig klingt, in den Tönen ist ihre Stimme zitternd; durch Kunst weiss sie jedoch diesen Fehler des Organs vortheilhaft zu verbergen, so dass wir ihn anfänglich für Schwebierungen hielten. Nun erkennt ein ihrem Gesange die gute Schule um so mehr, da sie ihren ausdrucksvollen Vortrag mit schönem Spiele begleitet. Ihre Coloraturen sind immer gut gewählt und gut ausgeführt; ihre Sprünge aus der Tiefe in die Höhe sind naturlich und geschehen in richtiger Intonation mit Leichtigkeit und Präcision. Sie gefiel allgemein. Hr. Speda, ein leidlicher Basso cantante, spielte die Rolle des Turabatto, die sonst unser Benincasa freilich weit besser gab.

Am 20sten gab Hr. Klengel eine dritten Gastrolle die des Jeconde, in der schon besprochenen Oper gleiches Namens von Nicolo Isouard.

Am 21sten wurde Morlacchi's Gianni di Parigi wiederholt. Ein kleiner Fehler, welcher sich bey dieser Vorstellung ereignete, schwächte zum Theil die gute Wirkung des Stücks. Die Prinzessin und Gianni begingen ihn. Der Beyfall war nicht so allgemein, wie bey der ersten Vorstellung, auch war die Anzahl der Zuschauer nicht so gross.

Am 22sten Mozarts *Zauberflöte*, worin Hr. Klengel in Tamino's, und Hr. Meyer in Sarastro's Rolle ihre vierten Gastrollen gaben. Hr. Klengel zeichnete sich darin eben so, wie im Joseph aus, und sang die Arie in Es dur: Dies Bildniss etc. mit Gefühl und Ausdruck. Doch liess ihm das Publikum die verdiente Gerechtigkeit nicht wiederfahren. Hr. Meyer führte seine Rolle sehr gut aus; doch ist nicht zu läugnen, dass Hr. Toussaint sie noch besser spielte, dass er die schöne Arie: In diesen heiligen Hallen etc. noch besser sang und stärkern Eindruck machte.

Am 24sten war die dritte Vorstellung von Gianni di Parigi. Sie gelang weit besser, und Hr. Cantu zeichnete sich, zwar nicht als Schauspieler, doch als Sänger, mehr aus. Diese eben so schöne, als schwere Rolle verliert allerdings sehr viel dadurch, dass ein Anfänger sie spielt, der noch zu wenig Mimik und Action hat, und freylich nicht mit Rollen anfangen sollte, die einen sehr erfahrnen und vollendeten Künstler erfordern. Solche Verstösse sind jedoch hier eben nichts seltenes. Dem. Funk glänzte mit ihrer edlen Gestalt und schönen Stimme. Möchte sie doch das, wenn auch nur geringe, Detoniren, das man zuweilen noch in ihrem Gesange hört, ganz abstellen! — Wenn der musikalische Unterricht ihres detonirenden Lehrers aufgehört hat, wie man glaubt und wie wir wünschen, so wird sie wohl auch von diesem dem Gesange so nachtheiligen Fehler frey werden.

Am 25sten wurde Camilla von Pär gegeben, worin Hr. Meyer sich in der Rolle des Herzogs Uberto als Italiener zeigen wollte. Was hörten wir aber leider? Einen Sänger, dessen Sprache niemand kannte. Was hilft eine schöne Gestalt und gutes Spiel, wenn Schönheit des Gesanges und richtige Aussprache fehlt? Die Anmassung mancher Theatersänger, in einer Sprache zu singen, die sie nicht verstehen und sprechen können, ist lächerlich; denn Deklamation, Ausdruck, Sinn und alles geht dabey verloren. Darum bleibe jeder da, wo er hin gehört: der Italiener singe in seiner Sprache, und auch der Deutsche in der seinigen! Hr. Meyer missfiel so sehr, dass die Zuschauer nach seiner ersten Arie einer nach dem andern das Schauspielhaus verliessen, so dass das Parterre fast ganz leer wurde. Hr. Benincasa spielte die Rolle des Cola trefflich: sein Talent für die Komik wurde allgemein bewundert. Hr. Cantu gefiel sehr in seiner Arie und erhielt lauten Beyfall.

Recension.

Sechs kleine Sonaten für das Pianoforte — — von A. Mühling. 17tes W. 1ster, 2ter Heft. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. jed. Hefts. 18 Gr.)

Klein sind diese Sonaten zwar dem Umfange, nicht aber dem Geiste und der Kunst nach. Hr. M., der als Componist, vornehmlich für das Pianoforte, sich immer mehr auszeichnet, bestimmt sie ausdrücklich „vorzüglich zum Gebrauch beym Unterricht," weshalb er auch die Fingersetzung beygeschrieben (die aber zuweilen etwas gekünstelt erscheint); und allerdings eignen sie sich dazu vorzüglich, ja in gewisser Hinsicht (wovon sogleich mehr) vorzüglicher, als alle kleinen *Sonaten*, die dem Rec. zu diesem Behufe seit verschiedenen Jahren vorgekommen: aber auch zur angenehmen und nicht oberflächlichen Unterhaltung für wenig geübte, doch für die Tonkunst selbst, in ihren solideren Gattungen, nicht unempfängliche, nicht ungebildete Liebhaber eignen sie sich; ja auch geübte Spieler und ernste Kenner werden sie gern durchlaufen, und manchen Satz (wie Seite 15, 1ster Heft, S. 10 folg., 2ter Heft, denn eben so gern mehr als einmal genau ansehen, mehr als einmal geniessen wollen. Wenigstens muss der Rec. dies von sich selbst behaupten. — Jedermann weiss, wenigstens von da an, wo er es selbst versucht hat: es ist niemals leicht gewesen, jetzt aber ist es schwer, kleine Sonaten zum Unterricht und Vergnügen zugleich zu schreiben, ohne nicht entweder Oberflächliches und trivial Gewordenes, oder Steifes und jungen Leuten Ungefälliges zu Markte zu bringen: Hr. M. hat aber wirklich das Erste ganz und das Andere auch fast überall vermieden. Es stecken sogar nicht wenig wahrhaft originelle Ideen in dem Werkchen. Und die Ausführung — das Wort *eigentlich* genommen, wie es die musikalische Technik gebraucht — zeigt durchgehends einen tüchtigen, gründlichen, und auch gewandten Componisten. Ausserdem, und in Hinsicht auf das Instructive ganz besonders, zeichnen sich aber diese kleinen Sonaten durch Folgendes aus.

Man hat in neuester Zeit den sehr alten Grundsatz (der zunächst, so viel man weiss, von Sebast. Bach abstammt) endlich wieder auf- und angenommen — den Grundsatz: die linke Hand muss nicht nur *so viel*, als die rechte, jeder Finger von jener *so viel*, als jeder Finger von dieser gleich vom Anfang her geübt werden; sondern auch auf *dieselbe Weise*, und zu dem Ende (dem Wesentlichen nach) *mit demselben*. Darum liessen Bach und seine Nachfolger ihre Schüler vornehmlich Fugen spielen. Nun, was das anlangt: die Zeiten haben sich geändert, und in den *Mitteln* zu denselben guten Zwecken, die alle Zeiten gemein haben, darf oder vielmehr muss man sich nach *seiner* Zeit richten, sonst kömmt man in Widerspruch mit ihr, und verliert Eins mit dem andern. Fugen spielen jetzt nur Meister oder ernsthaft ausgebildete Liebhaber. Schüler, erwachsene und junge, wollen etwas, das zugleich mehr für's Ohr und die Phantasie ist. Was kann man dazu wol besseres schreiben, als melodiöse, gefällige Stücke — aber durchgängig in imitirender Schreibart, so dass wechselnd beyde Hände und alle Finger nicht nur Melodie überhaupt, sondern die in jedem Satze vorherrschenden Melodieen zu spielen bekommen? In dieser Schreibart nun sind alle Sätze dieser kleinen Sonaten, wenn auch der eine mehr, der andere weniger, der eine strenger, der andere freyer — geschrieben, und zwar ohne Zwang, immer natürlich, und meistens so leichthin fliessend, als wenn sich's von selbst verstünde und nicht anders gemacht werden könnte.

Wer also mit dem Rec. in jenen Ansichten und in der Wahl dieser Mittel zu dem angeführten Zweck übereinstimmt, der wird, wie eben er auch, von ihnen ganz vorzüglich gern, und sicherlich mit gutem Erfolg, bey seinen Schülern Gebrauch machen. Solchen Herren empfiehlt er sie mithin ganz besonders; aber auch anderen, um es wenigstens damit zu versuchen, und Liebhabern, wie er sie oben bezeichnet, zu ihrer Unterhaltung gleichfalls. Vielleicht danken ihm alle dafür, dass er sie mit dieser Arbeit des Hrn. M. bekannt gemacht hat: so wie er demselben dankt, dass er sie verfasst, so beharrlich durchgeführt, und herausgegeben hat.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juny. **N**º. **22.** 1819.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate April, 1819.

Nul n'est prophète dans sa patrie, sagt ein französisches Sprichwort. Wenn es ein fastgeht, so werde ich kein Propheten in Frankreich. Es soll meinen Lesern nicht verhohlen bleiben, dass ich ihnen oft Probabilitäten für künftige Realitäten gegeben habe und dass letztere zu wirklichen geworden sind. Und warum hätte ich auch nicht? Ist eine Wahrscheinlichkeit, auf alle Elemente einer Wirklichkeit gebaut, weniger ein factischer Ereigniss, selbst wenn sie nicht in Erfüllung geht, als Raphael, sagt man, derselbe Mahler gewesen seyn würde, wenn ihm auch die Hände gefehlt hätten? Potier, für den als Sänger und Schauspieler die deutschen Kunst-Theoretiker erst noch eine Kategorie auffinden sollen, war seinem heimischen Boden, in welchem er Wurzel gefasst (dem Theater des *Variétés*), entrissen und in ein fremdes, seiner Natur nicht zusagendes Klima (auf das Theater *de la Porte St. Martin*) versetzt worden. Was hatte sich daraus ergeben? Die Pflanze war in's Kränkeln gerathen, denn zwischen den dummergötzlichen Possen der Varietäten und den recht vernünftig langweiligen Melodramen des Saint-Martins-Thors kann keine grössere Verschiedenheit herrschen, als zwischen einer Orange des Südens und einem Quittenapfel des Nordens. Es war also vorauszusehen, dass Potier abermals verpflanzt werden würde. Aber wohin? In die Varietäten zurück? Das wäre allerdings sehr vernünftig gewesen, wenn es nicht um Stolz und Hoffart und um Misserständnisse seiner selbst in einem Schauspieler ein recht unvernünftig Ding wäre. Dies zu wissen und daraus die natürliche Folgerung zu ziehen, dass Potier einen höhern Flug zu versuchen geneigt seyn möchte, dazu gehörte eben so wenig Prophetengabe, als vorauszusehen, dass das Theater Feydeau in seiner Hülfsbedürftigkeit den Patentanern dieses Schauspielers allen möglichen Vorschub leisten würde. Ich fühlte mich also genöthigt, schon vor mehren Monaten als gewiss anzuzeigen (wovon aber damals, meines Wissens, noch gar keine Rede war), dass Potier als Societaire der komischen Oper engagirt, also Königl. Schauspieler werden würde. Dies ist nun wirklich in Erfüllung gegangen: der *Ci-devant jeune Homme* will, sagt man, seine regellose Originalität ablegen und sich in die engen Mode-Scenen des *Théatre Royal de l'Opéra Comique* einschnüren lassen. Was nun daraus erfolgen wird? Das kann ich ebenfalls, ohne Prophet zu seyn, voraussagen. Potier wird in die neue Manier sich nicht hineinfinden können, an sich selbst verzweifeln, dann weder Original noch Copie, also gar nichts mehr seyn, hernach das Publicum und sich selbst langweilen und endlich vom Theater Feydeau seine Entlassung suchen und diese mit Freuden erhalten. Soll ich noch weiter prophezeihen? Zu allerletzt wird der Enthusiasmus für Potier verfliegen und selbst im Theater *des Variétés* wird kein Publicum mehr für diesen Schauspieler vorhanden seyn. *Amen-sela-t-il!*

Nachdem sich endlich auch die Gebrüder Bender haben öffentlich hören lassen, ist nun die heilige Drey-Zahl der Clarinetten-Bläser in Paris vollendet und ihr Kreis geschlossen: wer sich noch hineindrängen wollte, würde draussen stehen bleiben müssen. Was ein hischen Wind, durch ein ausgehöhltes Stück Holz geblasen, an himmlischen Freuden und zuckerschmelzenden Leiden auszuhauchen vermag, das ist jetzt aller Welt in Paris bekannt. Aber es steht nun einmal nicht zu ändern: zu Tortee und Biscuit stänkert man sich in wenigen Wochen, dahingegen das liebe Brot (dies Beywort hat hier eine tiefe Bedeutung) das ganze

Leben hindurch zur Speise dient. Daher kommt es, dass die besagten Gebrüder, trotz ihres bewunderungswürdigen Talents, ohne Hehl sey es gesagt, etwas Langeweile erregt und es zu keinem zweyten Concerte haben bringen können. Ist es nicht (sehr ernstlich sey es gesagt) wahrhaft schmerzlich, sehen zu müssen, wie ausgezeichnete geniale Künstler, die Geist und Mechanismus zur höchsten, irgend erreichbaren Vollkommenheit ausgebildet haben, durch ein gänzliches Missverstehen ihres Berufs, der nicht darin besteht, den Menschen in schwächliche Passivität zu verweichlichen, sondern ihn vielmehr zu Kraft und Thätigkeit zu erheben, einen gänzlich falschen Weg betreten haben, auf dem sie endlich vom Publicum gänzlich werden aus den Augen verloren werden? Was die Virtuosität der Gebrüder Bender insbesondere anbetrifft, so ist ihre Manier in der Qualität derjenigen eines andern berühmten Clarinetten-Bläsers, der sich vor einem Jahre in Paris hören liessen, gänzlich gleich, möchte jedoch in der Quantität der Ausbildung derselben etwas nachstehen. Dagegen besitzen die Gebrüder Bender den Echoton, von dem ihr Nebenbuhler nichts weiss, in einer wahrhaft bewunderungswürdigen Vollendung. Dieses *Echo*, welches in der weitesten *Entfernung* zu ertönen scheint, ist ganz etwas anders, wie das Verschwinden oder Verhallen des Tons, in welchem sich letzterwähnter Künstler als Meister zeigt. In der *Execution* ihrer zweystimmigen Passagen dürften sie wol von keinem andern Künstlern auf der Erde übertroffen werden.

Herr Gugel, der berühmte Hornist, ist mit seinem zehnjährigen Sohne in Paris angekommen und gedenkt Concert zu geben. Des Knaben Waldhorn soll alle hohen Häupter in der Bourbonischen und Orleanischen Familie mit Entzücken erfüllt haben: möchten seine eigenen Taschen am Ende dabey nicht leer ausgehen! An den freundschaftlichen Anerbietungen des Hrn. Gugel liegt es nicht, wenn ich mit dem Genie des Knaben eine Stunde noch weniger bekannt bin, als mit seiner liebenswürdigen Persönlichkeit.

Mit einem andern Wunderknaben, oder vielmehr Wunderjünglinge (um jedem sein Recht wiederfahren zu lassen), dem Herrn Mühlenfeldt aus Braunschweig, ist es ergangen, wie ich vorhergesehen und auch in meinem vorigen Berichte vorausgesagt habe: er hat sich genöthigt gesehen, abzureisen, ohne Concert zu geben. Zu diesem Schritte ist er von zwey Umständen veranlasst worden, erstlich von der Zeit, die wirklich einen solchen Ueberfluss an Concerten gehabt hat, dass auch die heisshungrigsten Musikliebhaber übersättigt worden sind, und zweytens von sich selbst. Letzteres ist also zu verstehen: Hr. Mühlenfeldt ist ein lebelustiger Jüngling und die Pariser grossen und kleinen Salons lassen sich gern etwas vorspielen. Da hat nun der junge Künstler das Nebending für eine Hauptsache angesehen und, wie Hannibal in Capua, sich ergötzt, statt zu handeln, worauf ihm denn seine Nebenbuhler den Vorsprung abgewonnen haben und er selbst aus dem Felde geschlagen worden ist. Er hat nun Sommerquartiere in der belgischen Stadt Rotterdam bezogen und wird mit dem kommenden Winter von neuem einen Zug gen Paris machen und dann Rache nehmen für die erlittene Niederlage — hat er versprochen. Wenn auch das grosse Publicum nicht, so habe ich doch den Herrn Mühlenfeldt gehört und dabey hat niemand verloren, als eben jener. Mir hat er auf einem vortrefflichen Petzoldschen Fortepiano Mancherley, auch eine Phantasie von A. E. Müller aus C dur vorgespielt. Letztere hat eine Wirkung auf mich gemacht, als wenn ich in meinem Leben weder einen Clementi, noch Dussek, noch Hummel, noch Wölfl, noch Schwanenberg, noch andere dergleichen Fortepianospieler gehört hätte. Unter dem besagten Mancherley haben sich, wie leicht zu erachten, des jungen Künstlers eigene Compositionen befunden. Diese, saft- und kraftreichen Holzungen ähnlich, die durch eigene Fülle zu Grunde gehen, wenn sie nicht *gelichtet* werden, möchten wol nichts gebieterischer verlangen, als unter der Scheere gehalten zu werden. Auch dem Pedale ist Herr Mühlenfeldt etwas über die Gebühr ergeben: das hätte er nicht nöthig, da sein Kopf einen Fuss leicht entbehrlich machen kann.

Baillot hat in dem Concerte der Gebrüder Bender ein neues von ihm gesetztes Concert gespielt. Ich kann wol nicht in den Verdacht gerathen, der Verfechter der französischen witzigen Schule zu seyn, weder in der Composition, noch in der *Ausführung*. Aber so viel gebietet mir die Wahrheit, zu gestehen, dass ich nie in meinem Leben einen vollendetern, keckere und doch bescheidenere Virtuosität auf der Geige gehört, dass ich sie mir selbst nicht möglich gedacht habe, als die, welche Baillot diessmal im Vortrage des

erwähnten Concerts entwickelt hat. Ich nahe mich dem Alter, wo eine kalte Reflexion an die Stelle des überbrausenden Enthusiasmus zu treten pflegt. Aber trotz dem hat die wunderbare Vollendung, die der besagte Künstler bey der Execution dieses Concerts an den Tag gelegt, mir ein solches Vergnügen gemacht, dass die blosse Rückerinnerung mich zu einem Lobe begeistern könnte, welches übertrieben scheinen würde, dessen Aeusserung ich mir deshalb gezwungen untersagen muss. Dies Urtheil aber gilt nur von den beiden Allegro's. Denn mit Schmerz muss ich gestehen, dass der Vortrag der Adagio so ganz und gar in der bloss witzig-naiven Gattung ausfiel, dass mir dadurch ein wahrhaft widerstrebendes Gefühl verursacht wurde. Doch ist mir diese Erfahrung nicht neu: wem dürfte jetzt auch unbekannt seyn, dass die französischen Künstler das Leidenschaftlich-Lyrische nur *künstlich nachahmen*, während sie das Witzig-Verständliche *künstlerisch schaffen*?

Die grosse Oper hat wirklich während der heiligen Woche sechs oder sieben *Concerts Spirituels* gegeben. Da hätte ich nun Gelegenheit, mir es nach Sitte und Brauch bequem zu machen und die *Programmes* (Concertzettel) von einem Ende bis zum andern abzuschreiben: es möchte leicht ausreichen für meinen diesmaligen Bericht. Aber ein leichten Kaufs erlangt mir mein kritisches Gewissen nicht, davon zu kommen. Zu den stehenbleibenden, so zu sagen officiellen Musikstücken, die sich hier bey dieser Veranlassung haben seit vielen Jahren ubängen lassen müssen, gehören insbesondere die erste Hälfte vom Pergolesischen Stabat und einzelne Stücke aus der Schöpfung. Wie sich diese Sachen auf dem grossen Operntheater, oder (was einerley ist) auf dem Theater Louvois ausnahmen, lässt sich von selbst beurtheilen. Das Oratorium des Abts Stadler, *die Kreuzfahrer*, hat kein Glück gemacht; wenigstens haben die Journalisten alles mögliche Böse davon gesagt. Auch ist es nicht wiederholt worden: ein Beweis seines geringen Effects. Mein Urtheil darüber wird niemanden einen Anstoss geben: ich habe es nicht gehört. Auch die Gebrüder Bender haben gespielt und besonders hier einen Beleg zu meinem oben ausgesprochenen Urtheile gegeben. Ausserdem sind Kalkbr. und Lafont aufgetreten. Bordogni, vom Italienischen Theater, hat gesungen: im Concertgesange, wo er keinen dramatischen Effect hervorzubringen braucht, befriedigen seine beschränkten quantitativen Mittel mehr, als auf der Bühne. Für Abwechselung war überhaupt in diesen Concerten auf eine recht speculative Weise gesorgt. Muss es aber nicht mit Unwillen erfüllen, wenn man sieht, dass die grosse Oper bei den ungewöhnlichen Mitteln, welche ihr zu Gebote stehen, sich bey Gelegenheit solcher Concerte immer nur in frivolen Tändeleyen herumtreibt und nie ein grosses, zusammenhängendes Musikstück von irgend einem berühmten Meister aufführt? (Ich glaube, ohne unbillig zu seyn, behaupten zu können, dass das Stadlersche Oratorium auf diesen Titel keinen Anspruch machen kann.)

In der letzten *Seance musicale* der Familie Dussonchel hat sich aus seltner Gefälligkeit der Nestor der Violoncellisten, der alte Duport, hören lassen. Macht dieser Künstler auch das Gemüth nicht beklommen von bittersüssen Leiden und schmerzenreichen Freuden; so ist sein Vortrag dagegen, was jede Kunstbestrebung zum Zwecke haben muss, kräftig und herzerhebend. Der ehrwürdige Greis, mit seinem schneeweissen Haupte, aber männlich kecker Kraftäusserung, hat ungewöhnliche Sensation erregt. Der junge Dussonchel, ein kaum zwey und zwanzigjähriger Jüngling, hat sich fortwährend als den fertigsten, elegantesten und effectreichsten Fortepianospieler gezeigt. Die vier von ihm vorgetragenen Fieldschen Concerte sind von dem Auditorium entzückend goutirt worden. Dieser junge Künstler dürfte jetzt schon zu den ausgezeichnetsten und überraschendsten Virtuosen auf dem Fortepiano gehören.

— Das Italienische Theater ist sehr thätig, das Publicum Neuigkeiten hören zu lassen, deren sich letzteres wol überhoben sähe. Den Reihen haben die *Fuorusciti* von Paer begonnen. Es ist nichts seltenes zu sehen, dass Väter gerade ihre missrathenen Kinder am meisten lieben. Was mich anbetrifft, ich halte diese *Wegelagerer*, sowol was Musik als Stück anbetrifft, für ein höchst langweiliges Product, in nichts zu vergleichen weder mit *Sargino* noch *Camilla*. (Auch *Agnese*, für welche der Componist die entschiedenste Vorliebe hat, soll zum Einstudiren gebracht werden). Darauf ist *La Pastorella nobile*, von Guglielmi dem Vater, gefolgt. Welch einen Werth diese Oper selbst in den Augen der Direction haben muss, geht daraus hervor, dass die zwey Acte der ersten Vorstellung bey der zweyten und den fol-

genden zu einem einzigen zusammengeschmolzen sind. Mich dünkt, man könnte noch einen Act streichen. Hernach sind *die Thränen einer Wittwe* (*le Lagrime d'una Vedova*) geflossen. Thränen und Wasser und wirkliche haben den Vorzug vor diesen künstlichen, dass sie wenigstens salzig sind, eine Eigenschaft, woran es letzten ganz und gar gebricht. Die Composition von Generali leidet an zu grosser *Allgemeinheit*; vielleicht dürfte dies Wort, um die erste Sylbe verkürzt, den Werth der Musik noch besser bezeichnen.

Herr Herold, der Componist des zweyten Acts von *Charles de France*, der *Rosières*, der *Clochette ou le Diable - Page* und des *Premier Venu ou six Lieues de chemin*, der im ersten Jahre der Direction der Madame Catalani im Italienischen Theater die Recitative am Fortepiano begleitete, dann aber, in Erwartung der Dinge, die da kommen sollten, diese Stelle verlassen hatte, ist bey der Wiedereröffnung und neuen Organisation des Italienischen Theaters auf dieselbe zurückgekehrt. Herr Herold hat nun wieder Gelegenheit, Musik zu hören und zu sehen, die mit der seinigen weiter nichts gemein hat, als dass beyde mit Noten geschrieben sind. Wenn Herr Herold nicht etwa glaubt, dass, wie die Füsse der einen Hälfte der Einwohner der Erde die Füsse der andern berühren, und dass die eine von ihnen dennoch nicht auf dem Kopfe geht, es auch in der Musik zwey antipodische Gattungen geben könne, die beyde gleich grosses Verdienst hätten; so errathe ich seine Meinung nicht.

Herr Boyeldieu ist in seine Vaterstadt Rouen verreist gewesen, um sich daselbst im Theater während der Vorstellung seines *rothen Käppchens* krönen zu lassen. Dasjenige Journal (nemlich das *Journal de France*, alle übrigen haben dieser Krönung auch mit keiner Sylbe erwähnt), welches dies Ereigniss unter die Leute gebracht hat, zeigt an, dass sich gerade glücklicherweise Blumen im Theater befunden hätten. Das nenne ich mir einen Zufall!

Ich erfahre, dass die vier Sänger aus Wien im mittäglichen Frankreich mit sehr grossem Beyfalle gehört werden. Dies ist nicht das erste Mal, dass die Provinzen anderer Meinung sind, als die Hauptstadt, und besonders in musikalischer Hinsicht, Urtheile widerrufen, die in Paris parteyisch oder ohne Kenntniss der Sache gefällt worden sind. Das zunehmende Talent, welches die besagten Sänger im gemeinschaftlichen Vortrage ihrer mehrstimmigen Sachen entwickeln, ist zu überwiegend, als dass es nicht von jedem wahrhaft musikalischen Publicum erkannt werden sollte.

Lafont hat sein Concert im grossen Operntheater gegeben. Dieser Künstler fängt an, dergestalt von Baillot verdunkelt zu werden, dass sein Concert, ohngeachtet der Unterstützung, welche ihm in den Besten der Tänzer zu Hülfe gegeben worden war, nur ein sehr kleines Publicum herbeygezogen hatte.

Auch mit dem Geiger Boucher scheint es nicht zum Besten zu stehen, ich meine diesmal, mit seinen bürgerlichen und ökonomischen Verhältnissen. Er hat einen Aufruf, in den rührendsten Manier, an das Publicum ergehen lassen und demselben darin zu wissen gethan, dass ihn die Sorge für die Erhaltung seiner zahlreichen Familie zwinge, sich von neuem (das erste Mal hatte der genannte Künstler die Stelle eines ersten Geigers bey dem jetzt verstorbenen König von Spanien in Madrid angenommen) aus seinem Vaterlande zu verbannen. Zugleich (und dies möchten meine Leser wol von selbst errathen) zeigt er an, dass er vor seiner Abreise ein *Abschiedsconcert* geben wolle. Herr Boucher hat, wie jedermann weiss, den Schalk im Nacken. Sollte es mit diesem freywilligen Exilium vielleicht die nemliche mystificirende Bewandniss haben, wie mit dem freywilligen Tode, in welchen sich dieser Künstler vor etwa einem Jahre von einigen der launigen Journalisten hat schicken lassen? Wenn ich nicht irre, hat derselbe die obige Anzeige zu Anfange des April - Monats in's Publicum geschickt, doch nicht geradezu am ersten, denn da wäre, wie es in der Zauberflöte heist, die Absicht nur allzu klar gewesen.

Ob es gleich bisher, so zu sagen, Concerte geregnet hat, so scheinen sich dennoch die musikalischen Gewitterwolken noch immer nicht verzogen zu haben. Auch die Herren Gebrüder Bohrer, deren *Soirées musicales* auf keine Weise die Hoffnungen gerechtfertigt zu haben scheinen, welche die Künstler im voraus gefasst hatten, wollen ein Concert geben, aber diesmal nicht in der grossen Oper, sondern im Theater Favart. Sollten die Herren Bohrer anfangen, das Bret zu bohren, wo es am dünnsten ist?

Der junge Larsonneur, von seiner Reise zurückgekehrt, will ebenfalls Concert geben und

dann eine Reise nach England machen. Ich habe den jungen Künstler seit seiner Zurückkunft noch nicht gehört. Wahrscheinlich aber muss er während der Zeit seiner Abwesenheit bedeutende Fortschritte gemacht haben.

Mit grossem typographischen Aufwande erscheinen hier in einzelnen Lieferungen die Psalme des Benedetto Marcello. Ein hier lebender Polakke hat eine Fortepiano-Begleitung dazu angefertigt, die denjenigen wie gefunden kommen wird, die es im bezifferten Basse nicht zu Ende, vielleicht nicht einmal zum Anfange, gebracht haben. Darf man der Sage Glauben beymessen, so hat sich bey Gelegenheit der Herausgabe der ersten Lieferungen folgendes sonderbare Ereigniss zugetragen. Besagter Polakke, der (so wird versichert) mit einer wahrhaft contrapunctualischen Spürnase in dem Meisterwerke Marcello's nach einigen Quinten und Octaven gestöbert und dergleichen zu seiner grossen Freude auch aufgefunden hatte, war nicht saumselig gewesen, damit nach Brauch und Sitte zu verfahren, das heist, sie auszumerzen und gang' und gebe Noten an ihre Stelle zu setzen. Diese ehrenwerthe Bemühung kommt einem hiesigen berühmten Componisten zu Ohren: er geht zu dem Herausgeber, zeigt ihm die Versündigungen an, die man an einem der berühmtesten und ältesten musicalischen Denkmähler begangen und fordert ihn auf, wieder gut zu machen, was ein anderer übel gemacht. Was der Herausgeber? Er lässt (hört und sagt, ihr deutschen Musikhändler, ob ihr eines ähnlichen Zuges fähig gewesen wärt?) die alten Platten zerschlagen und die bis dahin erschienenen Lieferungen von neuem stechen! Ich hoffe, in meinem nächsten Berichte über dieses Unternehmen ausführlicher zu reden.

Wenn dem Theater Feydeau in der Person Potier's, wenigstens so lange als während wird, ein Licht und Hort erscheint, worauf die Sociétaire's desselben die glänzendsten Luftschlösser bauen (nach reiflicher Ueberlegung halte ich, wie bereits oben gesagt, dafür, dass es wirklich nur Luftschlösser seyn werden, oder Potier müsste dann Muth genug haben, seine Manier beyzubehalten und Dichter und Componisten besonders für ihn arbeiten, wie sie es ehemals für Ellevion und jetzt für Martin thun), so werden dafür einige Sterne minderer Grösse, sagt man, bald untergehen auf dem besagten Theater. Dies sind die beyden Demoiselles Pallar und More, deren ich öfterer in meinen Berichten Erwähnung gethan. Beyde zeugen in der bekannten französischen Perlmanier (es thut mir leid, hinzusetzen zu müssen, dass es auch unächte Perlen giebt), aber übrigens recht lieblich und angenehm, und, ob sie gleich erst einige und ein Dutzend Sommer zählen, musikalisch, als hätten sie auf der Dresdener Kreuzschule das Singen vom Blatte gelernt und spielen junge unschuldige Mädchen nach den Regeln der Dramaturgie, das heist, immer künstlich und nie natürlich. So hat z. B. seit Madame Gavaudan's Abreise, Demoiselle More die Rolle *Lieb Röschens* im *rothen Käppchen* übernommen, und stellt dieselbe dar, als hätte sie das Käppchen mit auf die Welt gebracht. Beyde Damen klagen über Zurücksetzung und werden nun wahrscheinlich, wenn sich das Ding nicht zum besten kehrt, Provinzialtheater die Früchte geniessen lassen, deren Blüthen das Theater Feydeau verschmäht hat. Schade, dass es wie man sagt, einen Thurm zu Babel gegeben hat, sonst könnten deutsche grosse Theater an besagten Sängerinnen, die übrigens auch sehr hübsch sind, sehr glänzende Acquisitionen machen.

Ein hiesiger bekannter, fast möchte ich sagen, berühmter Componist, der freylich nicht gerade zu den Freunden des Herrn Ritters Spontini gehören mag, behauptet, eines der Finale der *Olympia* gesehen zu haben. Nach seiner Versicherung soll auf den Notensystemen desselben nicht so viel weisser Platz gelassen worden seyn, als dasjenige Thier, welches selbst Königen auf der Nase spielen darf, brauchen würde, um einen schwarzen Fleck darauf zu setzen. Auch will der Referent darin wenigstens ein Dutzend Themata (ist wol nur eine runde Zahl) gezählt haben, das heisst nicht hintereinander, sondern untereinander. Wir werden ja hören!

Madame Mainvielle-Fodor ist wirklich beym italienischen Theater angestellt und bereits in Paris eingetroffen. Sie wird nächstens in Mozart's Figaro auftreten. Auch mit Garcia ist, wie man behauptet, der Contract abgeschlossen. Letzterer wird aber erst im Monate August nach Paris zurückkommen. Ob nun gleich von Crivelli fortwährend keine Rede ist, so dürfte dennoch, wenn Pellegrini seinem Rufe entsprechen wird, die italienische Truppe, so wie sie in diesem Augenblicke ist, zu Hoffnungen berechtigen, die auch nur bey mässiger Unterstützung von Seiten

des Publicums in Erfüllung gehen müssen. Aber ich behaupte, dass wenn sich die Regierung nicht entschliessen wird, das Theater der italienischen Oper, so wie die grosse Oper, gänzlich auf eigene Rechnung verwalten zu lassen, die Existenz derselben immer noch vom Augenblicke abhängen, und nie eine feste und sichere Grundlage erhalten wird.

Das Requiem von Cherubini ist jetzt öffentlich im Stiche erschienen. Die deutschen Kunstfreunde werden nun in den Stand gesetzt werden, eine Zusammenstellung desselben mit dem Mozartschen aus eignen Mitteln vornehmen zu können. Ich berge nicht, dass es, stände ich an der Spitze irgend eines grossen Musikanstalt, mein nächstes und dringendstes Streben seyn sollte, beyde Werke unmittelbar hintereinander zur Aufführung bringen zu lassen. Es thut wohl, sich durch das Gefühl eines Werthe, der weder Blut noch Thränen hat fliessen lassen, in den jetzigen Zeitläuften zu sich selbst erheben zu können.

Weder die Oper, noch das Theater Feydeau hat in diesem Monate etwas neues gegeben. Feydeau hat sich mit der Wiederaufführung einer ältern Oper *Picaros et Diégo*, das Leben zu fristen gesucht. Die Musik derselben, von Dalayrac, ist in der bekannten leichten und angenehmen Manier geschrieben, durch welche sich dieser Componist fast in ganz Europa bekannt und beliebt gemacht hat. Martin und Ponchard wetteifern darin im Gesange mit einander auf eine Art, wobey das Publicum nur gewinnen kann.

G. L. P. Sievers.

Im Augenblicke, wo ich dieses absenden will, kann ich noch melden, dass Pellegrini, der für das italienische Theater neu engagirte Buffo cantante, am gestrigen Abende (4. May) mit dem allgemeinsten, entschiedensten Beyfalle debütirt hat. Ich bin nicht zugegen gewesen, kann also nur den hiesigen Journalisten nachsprechen. Diese stimmen alle (ein wirklich unerhörtes Ereigniss) in dem Lobe des Sängers überein. Es soll eine eben so schöne, geläufige Stimme (Baritono), als vortreffliche, klassische Methode besitzen. Ein einziges Journal (les Annales politiques etc.) behauptet, die Annehmlichkeit seines Organs sey unstreitig geringer, als die Vollendung seiner Methode.

G. L. P. S.

Nachrichten.

München, den 29sten April. Nach dreymonatlichen Vorarbeiten wurde gestern *Mahomed*, vom Herrn Kapellmeister von Winter, in dem neuerbauten königlichen Hoftheater mit deutschem Texte aufgeführt. Dem Unbefangenen drängt sich freylich zunächst die Frage auf, warum der Komponist seine Schöpfung in einer Uebersetzung gab, wobey ja immer der Geist des Werks, wenn auch nicht ganz, verfliegt, da es ihm hier nicht an Gelegenheit fehlte, sie in ihrer ursprünglichen Gestalt darzustellen. Auch bey der besten Uebertragung eines solchen Werkes aus einer höchst harmonischen Sprache in eine, wenigstens für den Gesang, nicht im gleichem Maase ausgebildete, und bey der grössten Gewandtheit und Sorgfalt des Uebersetzers, Sylbenmaas und Wortfügung genau zu beobachten, bleibt es unvermeidlich, dass nicht viel von jener innigen Uebereinstimmung der Worte und Töne und von der Einfachheit und leichten Verständlichkeit des Ausdrucks verloren gehen sollte, ohne welche der Gesang nur ein Körper ohne Seele ist. Wir folgen jedoch dieser Idee nicht weiter, und wissen wohl, dass Lokalverhältnisse gar manches gegen unsere Wünsche und Erwartungen fügen.

Das Verdienst des Componisten ist seit mehr als 40 Jahren genug gewürdigt, so dass eine individuelle Meinung seinen Ruhm weder erhöhen noch schmälern kann. Bey seinem *Mahomed* erfreuten wir uns sehr darüber, dass er in seinem hohen Alter noch so viele Jugendideen zurückrufen, so viel Frische dem Werk einhauchen konnte. Uebrigens zu bekannt mit dem, was er früher gegeben hat, konnten wir doch, ungeachtet für diese Vorstellung alles mit vieler Umsicht restaurirt worden, nicht in jenes Feuer gerathen, welches diese Arbeit bey Andern wohl noch anfachen möchte. Es ist der Inbegriff seiner besten gehaltvollen Werke, eine musikalische Flora, unter welchen das Opferfest am hellsten hervorglänzt. Kraftvoll sind die Chöre instrumentirt, aber etwas dürre die von dem Uebersetzer nachgeschriebenen Recitative; und doch, meinen wir, sollte ein Komponist in deutscher Sprache, die Kraft und das Gedankenvolle dieser Sprache auffassen und mit kühnen harmonischen Wendungen das zu Weiche und zu Vernachlässigte des italienischen Recitativs überflügeln. Am meisten glänzt in dieser Oper seine Schülerin hervor. Sie ver-

dankt ihm Vieles; denn er hat ihre natürlichen Anlagen einer geläufigen Kehle und biegsamen angenehmen Stimme gepflegt und für den öffentlichen Vortrag zubereitet. Sie ist nun eine wakere Bravoursängerin geworden; Schade, wenn sie, wie es wohl geschehen könnte, dabey stehen bleiben wollte, wenn sie aus Vorliebe für ihre Kunstmanier, oder für ihre Umgebungen versäumte, sich in dem höhern Gebiete der Singkunst umzusehen, und sich jenen aesthetischen Vortrag anzueignen, der erst ihre schönen Anlagen in vollem Lichte zeigen würde. Wir möchten ihr rathen, durch gewählte Lecture auf ihr Inneres zu wirken, ein gewissen zu natürliches Wesen zu veredeln, um nicht blos den grossen Haufen zu unterhalten, sondern auch den Beyfall der Gebildeten und der Kenner zu erringen. Doch was noch im Werden ist, kann sich wohl dereinst noch schöner gestalten. Vollkommen ausgebildet an Stimme und Methode, von wenigen seiner deutschen Mitkünstler erreicht, vielleicht von keinem übertroffen, ausgerüstet mit Befähigung aller Art, erschien vor uns der Tenorsänger, welcher den Mahomed darstellte. Es ist Hr. Mitterwurzer, den wir nur nennen, weil wir es müssen, indem sein allgemein anerkanntes Verdienst unser Lob unnöthig macht. Ihm verdankt man es, dass während der jammervollen vier Jahre einer gänzlichen Auflösung der hiesigen deutschen Oper, doch von Zeit zu Zeit noch einige deutsche Laute auf der Bühne gesungen wurden. Seine Stimme ist Bariton, einer der sonorsten, biegsamsten und metallreichsten, den man je gehört hat; doch zog er, um die Sache auch nur einigermassen im Andenken zu erhalten, Tenor, und übernahm mit einer in den Theaterannalen selten vorkommenden Bereitwilligkeit alle ihm zugetheilten Rollen von *Ferdinand Cortez* bis zu jener Rolle in *Deodata*, welche wir zu nennen uns schämen, obgleich die Direction sie ihm zuzutheilen sich nicht schämte. Auch Mahomed war Tenor, und er sang ihn, theils weil die Oper schon lange vor der Ankunft des Herrn *Lohle* zum Einstudiren fertig lag, vielleicht auch, weil eine solche Frucht für einen jungen Sänger etwas zu hoch hängen mag. Bey aller Zufriedenheit und Theilnahme, welche uns sein einsichtsvolles Streben abgewinnt, können wir uns doch kaum — und konnten es auch diesmal nicht — einer gewissen Besorgniss erwehren, dass dem herrlichen Sänger doch eine so fühlbare Anstrengung noch nachtheilig werden möchte. Wundern muss man sich deshalb, dass keiner unserer Dichter und Componisten, selbst der thätige und einsichtsvolle Hr. von *Poissl*, der beydes öfter in sich vereinigte, auf den Gedanken kam, eine ganz für seine ausgezeichneten Eigenschaften berechnete Oper zu schreiben. Er würde, wenn sie den rechten Weg eingeschlagen hätten, ihre Erwartungen nicht getäuscht haben. Herr *Fischer* war *Zopiro*. Schon vor mehr als zehen Jahren gab dieser berühmte Künstler in hiesiger Stadt Gastrollen mit einem Erfolge, der damals für die Zukunft den glänzenden Beruf ahnen liess, der ihm nun geworden ist. Wir müssen jedoch gestehen, dass er bisher weder als *Sarastro*, noch als *Figaro*, am wenigsten als *Zopiro*, mit einem Glück, seines grossen Rufes würdig, aufgetreten ist, und überlassen es ihm, der so vieles gesehen, über so vieles nachgedacht hat, selbst zu erforschen, ob dies an ihm, an dem Publikum, oder an beyden zugleich liegen möge. Mit wahrem Bedauern sagen wir nur, wie es die Wahrheit fordert, dass der vielseitig gebildete Künstler den grossen Erwartungen, die man sich von ihm machte, bisher nicht entsprochen habe. Dies ist das Loos der Kunst, dem Niemand, am wenigsten auf den Brettern, entgehet. Unter viel günstigeren Verhältnissen betritt im Gegentheil jene junge Sängerin, welche in dieser Oper die zweyte Rolle sang, die Bühne. Sie befriedigt alle Erwartungen, denn noch hat man von ihr nichts erwartet und Niemand wird nach dieser misslungensten aller misslungenen Darstellungen von ihr noch je etwas erwarten. Das Orchester übertraf sich selbst, indem es nichts unterliess, den Sieg desjenigen zu feyern, der vor seiner Gelangung zur Meisterschaft so lange in seinen Reihen und Gliedern gestanden.

Dresden. Am 9ten May gab die deutsche Gesellschaft die Oper *Blaubart* von Gretry, von welcher in diesen Blättern schon öfter gesprochen worden ist.

Am 15ten gaben Mad. *Feron* und Herr *Puccitta* unter dem Beystande der königlichen Kapelle im Saale des Hôtel de Pologne ein Concert, worin folgende Stücke aufgeführt wurden. Ister Theil: 1) Ouverture in F moll und F dur aus Cherubini's Faniska; 2) Cavatine in Es dur aus der Oper Enrico IV; 3) Das erste Allegro aus einer Sinfonie von Haydn (B dur); 4) Arie in As dur aus der

Oper La Principessa in campagna. IIter Theil: 1) Andante in F dur aus der Sinfonie von Haydn; 2) Scene und Arie in D dur aus der Oper la Vestale; 3) Letztes Allegro in B dur aus der angegebenen Sinfonie von Haydn; 4) Arie mit Variationen in A dur. Alle von Mad. *Feron* vorgetragene Gesangstücke waren von der Composition des Herrn *Puccitta*. Diese Sängerin, die man eine Bravour-Sängerin nennen kann, ist ein kleines Nachbild der Madame Catalani; sie besitzt ausgezeichnete Eigenschaften, aber auch manche nicht lobenswerthe. Ihre Stimme ist von ziemlichem Umfang, nemlich vom tiefen C bis ins hohe G, dabey lieblich, rein und in Tiefe und Höhe rein, nicht von besonderer Stärke, doch sehr gleich. Die Leichtigkeit, womit sie die Volaten aufwärts in der Octave vorträgt, ihre chromatischen Läufer (deren einzelne Töne so deutlich gesondert und gerundet sind, dass man jeden halben Ton unterscheiden kann) und ihre Genauigkeit und Biegsamkeit sind wirklich bewundernswürdig. Zu einer guten Gesangmethode und zur ächten Schule fehlt ihr jedoch noch vieles; denn Haltung, Ausdruck, Declamation, Helldunkel und Vibriren des Tones sind ihr noch unbekannt. Wir haben sie mit Aufmerksamkeit und vorzüglich in dem grossen instrumentirten Recitativ einer Scene aus der Vestalin beobachtet, und darin deutlich erkannt, dass ihr die vorhin genannten Eigenschaften abgehen. Die italienische, sowohl die wörtliche als die musikalische Aussprache fehlt ihr ganz: man hört, dass eine Engländerin singt und arbeitet. Durch Kunstfertigkeit und manche schimmernde Vorzüge eine flüchtige Bewunderung zu erregen, ist nicht das höchste Ziel des Gesanges; ein höheres ist es, durch Wahrheit des Ausdrucks das Gemüth anzusprechen. Es ist ein tadelswerther Missbrauch der Menschenstimme, wenn sie zu einem Instrumente herabgewürdigt wird, und wenn daher nur Sänger und Sängerinnen sich zu diesem Missbrauche verleiten lassen, um den Beyfall des grossen Haufens zu gewinnen, der nur Sinn für Künsteleyen, aber nicht für wahre Kunst hat, aber der gebildete Künstler erniedrigt sich dadurch. Der Gesang soll aus dem Herzen kommen und zum Herzen gehen. Herr *Puccitta*, der Lehrer der Mad. *Feron*, wird hoffentlich nichts gegen diese Bemerkung einzuwenden haben. Ein anderer Fehler, den wir an ihr bemerkt haben, ist, dass sie in Volaten der Octave und in andern bey dem Aussprechen der Vocale, statt Eines Vocals mehre hören lässt: ein schlimmer Fehler, den auch Madame Catalani an sich hat. Die Stücke, welche dem nicht sehr zahlreichen Publikum am meisten gefielen, waren No. 2. des ersten Theils und die Variationen des zweyten, welche mit lauter Bewunderung aufgenommen wurden. Wir bewunderten ihre Präcision in den Volaten und ihre Bravour, allein ihre Methode können wir nicht empfehlen. Im Takte ist sie nicht genau, denn in der Arie *la placida campagna* in $\frac{2}{4}$, war sie bald voraus, bald nach. Ueber die Komposition des Herrn *Puccitta* wollen wir uns in keine Auseinandersetzung einlassen. Es ist leichte Waare, ein bunter Mischmasch von Gedanken ohne Zusammenhang. Das pikanteste in den Motiven der Ritornelle des Herrn *Puccitta* ist die Verbindung des Fagotts mit der Flöte, bald in der Octave, bald in der Decima, es ist aber eben so unangenehm in der Wirkung, als schwer in der Ausführung. An rauhen Modulationen und fehlerhaften Ausweichungen fehlte es auch nicht. Die gehaltreichste Arie war die der Vestalin. Wenn die ganze Oper von gleichem Schlage ist, so ist die arme Vestalin nur zu sicher, darin ihr Grab, und keine Rettung darinne zu finden.

Am 15ten wiederholte die italienische Gesellschaft die geräuschvolle und an lieblichen Melodien reiche Oper *la Gazza ladra*, mit noch erhöhtem Beyfalle des Publicums. Nach diesem Beyfalle und dem vergrösserten Zufluss der Zuschauer zu urtheilen, befestigt sich hier der Geschmack an *Rossini's* Musik immer mehr. Wie immer, zeichneten sich Madame *Sandrini* und die Herren *Cantu* und *Benincasa* aus. Die Präcision unsers trefflichen Orchesters hebt diese Musik noch mehr. Die Leitung des Herrn Kapellmeisters *Morlacchi* und des Herrn Concertmeisters *Polledro* trägt zur vollkommenen Aufführung sehr vieles bey.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. IV)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Die Abbonnenten der Mus. Ztg. werden ersucht, das letzte Blatt der No. 22 dieser Zeitung auszuschneiden, und statt dessel ben dieses berichtigte Blatt aufzunehmen.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № IV. 1819.

Fortepiano-Schule

oder

Anweisung

zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments

nebst vielen

praktischen Beyspielen und einem Anhange vom Generalbass.

Siebente sehr verbesserte Auflage

von

August Eberhard Müller

Capellmeister zu Weimar.

Preis 4 Thaler.

Diese vortreffliche ohnstreitig beste Fortepiano-Schule ist nunmehr im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben.

Der leider zu früh der Kunst entrissene Capellmeister Müller wandte noch an dieses sein letztes Werk allen Fleiss und all sein grosses Talent, um demselben die Vollendung zu geben, die es ihm, bey dem allgemeinen Beyfalle, den es schon in seiner frühern Gestalt durch tüchtigen Vortrag gefunden hatte, noch wünschen konnte. Er bereicherte diese neue Ausgabe vorzüglich mit einer Menge Notenbeyspiele, und brachte sie überhaupt den Fortschritten der Kunst in der neuesten Zeit näher; so dass er von dieser Arbeit wohl mit Grunde behaupten dürfte, dass, ungeachtet der vielen, seit einigen Jahrzehnten erschienenen Anweisungen zum Fortepianospielen, sich doch keine mit diesem Werke, besonders in Hinsicht der Ordnung und Auswahl zweckmässiger Uebungen vom Leichtesten bis zum Schwersten, im freyen, wie im gebundenen Style, vergleichen lassen möchte. Wo übrigens der Ruf des einsichtsvollen und erfahrenen Künstlers schon so vortheilhaft als hier, für seine Arbeit spricht, da würde alle weitere Empfehlung derselben bey dem kunstliebenden und kunstverständigen Publikum überflüssig seyn.

Anzeige.

Der Unterzeichnete hat das Handbuch der musikalischen Litteratur, oder allgemein systematisch geordnetes Verzeichniss aller [illegible] gedruckten Musikalien, Leipzig, 1817. Preis 2 Thlr. 12 gr., nebst dem ersten Nachtrag zu demselben, Pr. 8 gr. käuflich an sich gebracht und offerirt dieses gemeinnützliche, zur Zeit noch wenig bekannte Werk allen Verehrern der Tonkunst mit der Erklärung, für pünktliche und regelmässige Fortsetzung desselben Sorge zu tragen. Der zweyte Nachtrag ist bereits unter der Presse. Mehrere kritische Blätter, unter mehreren die Leipz. musikal. Zeitung, haben dies Werk rühmlich ausgezeichnet, und den Fleiss bey dessen Ausarbeitung anerkannt. Zugleich werden alle Musikverleger ersucht, mir jährl. vor Ende März eine genaue Anzeige der bey ihnen erscheinenden Musikalien zuzusenden.

Leipzig, Ostermesse 1819.

Friedrich Hofmeister.

Unter dem Vorrathe des Unterzeichneten befinden sich in diesem Augenblick, nebst andern Geigeninstrumenten von berühmten italienischen Meistern, besonders folgende ausgezeichnete zu verkaufen, nämlich: eine Violine von Ant. Stradivarius, von grosser Form und rothem Lack, eine dergl. von Nic. Amati, zwey dergl. von Andrea und Joseph Guarnerio, eine dergl. von Pietro Guarnerio, eine Altviole von Joseph Guarnerio, ein Violoncell von Joseph Guarnerio, und einen dergl. von Ruggeri detto Per. Briefe erbittet man sich postfrey.

Joh. Kreusser,

Königl. Baierischer Kammermusicus in Mayntz.

Die philosophische Facultät zu Marburg hat dem Musikdirector Grosheim seiner Compositionen und Schriften wegen, die Doctorwürde ertheilt.

Im nächsten Monat erscheint in unserm Verlage

Samson von Händel,

im vollst. Clavierauszuge. Dies zur Vermeidung von Collisionen.

Berlin, im May 1819.

Schlesingersche Buch- und Musikhandlung.

Musikalien, welche bey Gombart und Comp. in Augsburg in eigener Auflage erschienen sind, im Jahre 1818.

	Ops.	Fl.	Xr.
Böhner, Grand Caprice pour le Pianoforte.	12	1	30
Bucklhaeuser, das Vater Unser, mit Clavier- oder Guitarrebegleitung.		—	18
— Kartoffellied.		—	18
Cotta, 12 Lieder für 2 Clarinette.	7	—	36
Fröhlich, Sérénade pour Flûte, Clarinette, Viola et Violoncelle.	20	1	30
Gabrielsky 3 Trios pour 3 Flûtes.	6	1	30
—, 6 Polonoises avec Trios pour 2 Flûtes.	9	—	45

Opus. Fl. Xr.

Gänsbacher, Sérénade pour Violon ou Flûte et Guitarre ... 22 — 1 —

Gumpenberg, Variations pour le Pianoforte, Clarinette et Viola sur l'air de la Romance (mon coeur soupire) ... 5 — 1 20

Hässeler, Gute Nacht! Gedicht von Theod. Körner mit Clavierbegleitung ... 57 — — 18

— Stanze di Petrarca con accompagnamento di Pianoforte ... 58 — — 45

Jacobi, J., Variations faciles pour Guitarre seul ... — 36

Jaughens, Polonaise pour le Pianof. ... — 10

Kaufmann, Töne und Fanfare auf Hellenen und Chordaulodion arr. f. d. Pfte, 1s Heft ... — 36

2s Heft ... — 36

— dieselben arr. für Guit. und Flöte, 1s Heft ... — 50

2s Heft ... — 50

Keller, Carl, die Feldflasche. Gedicht mit Guitarrenbegleitung ... — 10

Kreutzer, Conr., 6 Pièces faciles pour le Pianof. avec flûte ou Violon ad libitum ... 51 — 1 40

— 3 Gedichte von Schiller: Die Worte des Glaubens. Sehnsucht. Hoffnung, mit Pfte. 50 — 1 30

— 5 Frühlingslieder von Uhland mit Begleit des Pianoforte. Inhalt: Frühlings-Ahnung. Frühlings-Glaube. Frühlings-Ruhe. Frühlings-Feyer. Lob des Frühlings ... 53 — 1 40

— 9 Wanderlieder v. Uhland mit Pianoforte Begl. 1s Heft. Inhalt: Lebe Wohl! Scheiden und Meiden. In der Ferne. Morgenlied ... 34 — 1 —

— 9 Wanderlieder von Uhland mit Pianoforte Begl. 2s Heft. Inhalt: Nachtreise. Winterreise. Abreise. Einkehr. Heimkehr ... 34 — 1 36

Kuhn, 4 Duettinos pour 2 Flageolets. Liv. 1 ... 13 — — 36

Mann, Neue Menschen, zur Gedicht mit Clavier-Begleitung ... — — 36

Rossini, Oper Tancred arrangée pour 2 Flûtes, 1s Acte ... — 2 48

2s Acte ... — 1 18

Ruhendorf, 9 Walses et 3 Ecossaises pour Guitarre seule ... 6 — — 27

— 7 Variations pour Guitarre seule sur l'air russe (Schöne Minka) ... 7 — — 36

— 8 Variations pour Guitarre sur un air de l'opera (Lasset mancare) ... 8 — — 36

— Cavatine (di tanti palpiti), de l'opera Tancrède, variée p. le Violon accomp. deux 2d Violon, Viola et Violoncelle ... 10 — 1 24

— 3 Pièces pour Guitarre seul ... 11 — — 36

Rüttinger, 12 Duettinos pour 2 Cors. Liv. 2 ... 13 — 1 —

Salomon, 6 Variations pour 2 Flûtes sur l'air (Ich : o Welt und bin a Mann.) ... 6 — — 30

Schneider, 6 Trios pour Trois flûtes. Liv. 2 ... — 2 —

Sendler, 6 grands Solos pour la Flûte avec accomp. d'un Violoncelle, No. 1 à 3 ... 8 — 2 6

No. 4 à 6 ... 8 — 2 6

auch auch einzeln zu haben, pr. No. à ... — — 44

Opus. Fl. Xr.

Sidissel, 6 Fanfares, p. 6 Trompettes, 4 Cors, et 2 Trombones ... 4 — 2 —

— Auswahl der beliebtesten Harmonie und Trompeten Stücke des königl. bair. 4ten Chevauxlegers Regiments, arr. für Pforte, 8 Hefte jedes Heft à ... — — 4

— Sérénade pour Guitarre, Violon et Viola ... 5 — 1 3

— 12 Augsburger Redout Deutsche für das Jahr 1818 arr. für das Pforte ... — — 4

Witzke, Alpenlied mit Veränderungen für das Pianoforte ... 6 — — 3

1819 bis zur Ostermesse

Aubert, Das Lied des Ritters von der festen Treue mit Pianoforte Begl. ... 4 — — 5

Benzon, Quatuor p. Flûte Hautbois, Clar. Basson et Cor ... 21 — 2 4

— Variations pour le Pianoforte ... — — 3

Beethoven, Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle ... 87 — 4 3

Dembeliss, Adagio et Rondo pr Flûte à 4 mains avec Violon et Flûte obligée ... 5 — 2 —

Gumpenberg, notturno p. 2 flûtes et viola ... 4 — 1 —

Koch, C., grand Concert p. 2 Cors avec Orchestre. 4 — 4 41

Kreutzer, Conr. 6 Frühlingslieder von Uhland mit obligater Clavierbegleitung. Flöte Clarinette, 2 Hörner und Fagott ad libitum ... 53 — 2 3

— Sonate pour le Pianoforte et Flûte obligée ... 35 — 2 16

— Variations pour la Clarinette princ. av. acc. en Quatuor ou av. Orchest. ... 36 — 2 11

— Divertimento per il Pianoforte, col accomp. de Flauto, Corno, Fagotto, et Basso ad libitum ... 37 — 2 41

Köhler, 6 Walser und 2 Ecossaisen für Pianof. — — 36

Neubauer, F., Trois Sonatines faciles et progressives pr. 2 Violons ... 33 — 1 21

Ostberg, 7 Variat. p. la Flûte seule sur la Cavatine de Tancred (di tanti palpiti) ... — — 36

Romee, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. No. 1 ... 4 — 1 41

Rovelli, Variations pour le Violon avec acc. de Guitarre ... 2 — — 15

Sidissel, die Blumen von Schiller für 4 Frauenzimmerstimmen mit Begl. der Pfte obligat. Flöte und 2 Hörner ad libit. kann auch einstimmig gesungen werden ... 6 — — 48

— Militärische Kirchenmusik für 13 Trompeten, 4 Hörner und 2 Posaunen ... 3 — 5 —

— 6 Pièces p. Pianoforte et Flûte obligée ... 9 — 1 48

— die stille Welt mit Pianof. oder Guit. Begl. 9 — — 18

— Grosse militärische Musik, aufgeführt bey Kundmachung der neuen Constitution im Königreich Baiern, arr. p. Pfte à 4 m. ... 13 — 3 —

— 12 Augsburger Harmonie Balltänze für 1819, arr. p. Pianoforte ... — — 24

Witzke, grand Polonaise p. Pianoforte ... 7 — 1 19

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juny. N°. 23. 1819.

Recension.

1. *Messe für vier Singstimmen, mit untergelegtem lateinischen und deutschen Texte, und mit Begleit. des Orchesters, in Musik gesetzt — — von J. N. Hummel.* Königl. Würtemberg. (jetzt Grossherzogl. S. Weimarischem) Kapellmeister. 77stes Werk. Partitur. No. 1. Wien, bey Steiner u. Comp.
2. *Dieselbe, in Stimmen.* Ebendaselbst.

Herr Kapellmeister *Hummel* ist als einer der grössten Klavierspieler (in gewisser Hinsicht und in gewisser Spielart wol der grösste aller Jetztlebenden) und als einer der trefflichsten Komponisten für sein Instrument in ganz Deutschland berühmt; er ist auch als ausgezeichneter Komponist für Quartett- und andere Instrumental-Musik geehrt und beliebt: seine Arbeiten für die Kirche aber sind bisher wol nur in Wien bekannt worden; wenigstens sind sie es im nördlichen Deutschland nicht — bis auf einige einzelne (und sehr schöne) Sätze, die er selbst in Concerten hier und da zu Gehör gebracht hat. Gleichwol hat Hr. H. nicht Weniges auch in dieser Gattung geschrieben; und was wir von den wenigen, uns bisher bekannt gewordenen Stücken immer geschlossen haben, das finden wir in der hier angezeigten Messe vollkommen bestätigt, dass nämlich seine Kirchenkompositionen durch Eigenthümlichkeit der Erfindung und noch mehr der Behandlung, ohne abenteuerliche Ausschweifungen; dass sie ferner durch eben so viel Feuer, als Würde des Ausdrucks, und durch eine reiche Erfahrung und jetzt seltene Gewalt in Handhabung auch der strengen und gelehrten Formen des Kirchenstyls sich auszeichnen, und mit Ehren neben dem Vorzüglichsten auftreten können, was in dieser Gattung in neuester Zeit überhaupt geliefert worden ist. Alle diese Vorzüge finden sich in dieser Messe ganz unverkennbar; der eine mehr da, der andere mehr dort, und in ihren Hauptsätzen sind sie alle zusammen vereinigt! Da nun dies ausgezeichnete Werk, so viel wir wissen, das erste im Druck erschienene Kirchenstück des Hrn. H. ist, und da es nur noch wenigen unserer Leser bekannt seyn kann: so wird man von uns erwarten, dass wir durch nähere Bezeichnung des in ihm herrschenden Geistes, der in ihm herrschenden Schreibart, und der darin angewendeten Kunstmittel, es bekannter machen. Und das wollen wir auch, nach Kräften und unparteyisch.

Was nun erstens den hier herrschenden *Geist* anlangt: so weiss Jedermann, es ist schwer, ein Kunstwerk in Hinsicht auf ihn kenntlich zu machen ohne Vergleiche. Alle Vergleiche aber hinken mehr oder weniger, und kaum die Vergleiche zwischen mehren Werken eines und desselben Künstlers sind davon auszunehmen. Zu letzteren findet sich nun hier kein Gelegenheit: wir machen also lieber selbst auf die Mangelhaftigkeit unserer Vergleiche aufmerksam, und, indem wir deshalb voraussetzen, sie werden *cum grano salis* verstanden werden, sagen wir: Der hier herrschende Geist ähnelt im Ganzen, besonders aber in den lebhaftern Sätzen, am meisten dem, *Joseph Haydn's*, in seinen gedruckten Messen; doch hält sich Hr. H. sorgsamer bey dem Kirchengemässen in Hinsicht der Figuren der Instrumente, als Haydn denn doch hin und wieder thut; geht dagegen in einigen Sätzen eine künstlichere, schärfere Modulation, weshalb diese Sätze freylich auch weniger leicht hinfliessen, weniger leicht durch alle Stimmen zu verfolgen, und weniger leicht zu singen sind; fasst sich meistens enger und gedrängter zusammen, als Haydn; spart die äusseren Effectmittel der Instrumentation mehr,

eben durch dies Ersparniss weniger zu erreichen; und gehet in einigen der einfachsten, sanftesten Sätze noch einfacher und sanfter einher, als selbst Haydn, ja hin und wieder eher wie *Naumann*; in Kraft und Feuer stehet er wenig oder gar nicht, in Tiefe und Geübtheit der Kunst gleichfalls wenig oder gar nicht, dem Geiste Haydn's nach; und macht endlich, wie sich das von selbst versteht, von Manchem Gebrauch, was später, als Haydn jene Messen schrieb, als neue Anregungen aufgefunden, oder doch nun erst auf die Kirchenmusik angewendet worden ist. Das scheint uns das Herrschende, die Regel. Ausnahmen werden wir in der Folge bemerklich machen.

Was nun zweytens die *Schreibart*, und drittens die angewendeten *Kunstmittel* betrifft: so ist Einiges im Allgemeinen schon so eben angedeutet worden; im Besondern, und näher, wird es aber am besten geschildert werden können, wenn wir die Stücke einzeln durchgehen: als wozu wir uns nun wenden.

Kyrie, *Christe* und *Kyrie*, ist Ein Satz und zwar, nach Verhältniss, ein ziemlich kurzer (B dur, Dreyvierteltakt, *Andante*). Er ist in einfachem Gesange fortgeführet, andächtig bittend, überhaupt zweckmässig und gut: doch können wir ihn nicht als ausserordentlich auszeichnen. *Gloria* — ein mässig grosser, bey Mannichfaltigkeit des Einzelnen zu folgerechter Einheit des Ganzen ausgeführter Satz (B dur, Vierviertelakt, *Allegro con spirito*). Der Anordnung und Ausarbeitung nach, nähert er sich dem eigentlichen Kirchenstyl mittler Zeit (etwa von *Leo* bis mit *Hasse*), im Ausdruck und in Instrumentation, so wie im Verhältniss der Singstimmen zu den Instrumenten, ist er mehr nach *J. Haydns* Art. Die Geigen haben einen ihnen eigenen, lebhaften und bewegten Satz, die Bässe gleichfalls den ihrigen, der jenem correspondirt, und indem beyde im Wechsel mit einander stehen, einander antworten, gehet der einfache, aber gleichfalls belebte Gesang homophonisch natürlich und leicht zwischen ihnen hin. Dies wird nur zwey-, und vielleicht zu lange, durch Zwischensätze unterbrochen; er kehrt aber wieder und macht so doch die Grundlage des Ganzen. Jene Zwischensätze aber sind einfacher instrumentirt, und dagegen im Gesange durch Imitationen, canonische Wendungen u. dgl. hervorgehoben. So: *Et in terra pax* — *Gratias* — — *Qui tollis* (Es dur, Dreyviertelakt, *Larghetto*). Oboe und Fagott allein beginnen, indem sie die sehr einfache, bittende Hauptmelodie angeben, die hernach oftmals, ganz oder theilweise, wiederkehrt; worauf die Singstimmen mit gleichfalls sehr einfachem, bittendem Gesang einfallen und von den Instrumenten meistens nur unterstützt werden. Auch das ist in *Haydn's* Weise. — Das *Quoniam* fasst die Figuren des *Gloria* wieder auf, bis mit dem *Amen* (und das geschieht bald) eine Fuge eintritt. Diese ist ein Meisterstück, eben in der Art, wie wir dem *Haydn* verschiedene vortreffliche, in den Messen und in beyden Oratorien, zu verdanken haben. Das Hauptthema, das, wie sichs gehört, und bey so einem Meister von selbst versteht, die Singstimmen unverrückt aus- und durchführen, ist eine hervorstechende, ziemlich einfache Melodie fast in lauter Hauptnoten (hier Vierteln) und entscheidenden Accorden, die Geigen ergreifen (und gleich beym Anfange jenes Thema's) eine sehr lebhafte Figur (hier in laufenden Sechzehntheilen) und führen diese eben so unverrückt als Gegensatz fort. So drängt sich alles, mit eben so vieler Kunst, als mit Kraft und Feuer fort, von Seite 46 der Partitur bis 64, wo Gesang und Begleitung in einer Fermate gleichsam zu Odem kommen und nun, mit geschärften Mitteln und wahrhaft glänzend, sich das Ganze allmählig in einen langen, freyen Schluss auflöset. Da die eigentliche Grundharmonie durch die ganze Fuge so einfach und natürlich ist, wie sie in Fugen immer und überall seyn sollte: so kömmt nun, beym freyern Ausgang, die gesteigerte, fremdartige, aber doch nicht plötzlich dreinschlagende Modulation, S. 65. eben zur rechten Zeit und macht daher auch eine grosse, herrliche Wirkung. — Auch dies, und wie es nun angeordnet, möchte wol Hr. H. (wie Cherubini) Vater *Haydn* abgelernet haben.

Die zweyte Hauptabtheilung, das *Credo*, kündigt gleich Anfangs an, es sey mit ihm mehr aufs Ungewöhnliche, durch Eigenthümlichkeit Spannende und Festhaltende abgesehen (B dur, Vierviertelakt, *Allabreve*). Es ist ein einziger grosser, von Seite 70 bis 125 der Partitur reichender Satz, und schliesst mithin auch das *Et incarnatus* mit ein. Der Chor fängt *all' Unisono*, nur von Oboen und Fagotten, gleichfalls *all' Unisono*, unterstützt, einen alterthümlichen *Canto fermo* an, in welchem er die Worte ausspricht: *Credo in unum Deum* — bis *terrae*.

(Es wäre besser gewesen, ihn mit *omnipotentem* zu schliessen: es ist sie doch wol etwas zu lang, und der Zusatz auch, sowol der Fassung, als der Beugung nach, nicht mehr eigenthümlich). Dieser *Canto fermo* kömmt in der Folge des ganzen Satzes von Zeit zu Zeit wieder, wenigstens theilweise, bald einfacher, bald künstlicher harmonisirt, und bildet so gewissermassen die Grund- und Ecksteine, worauf das sehr mannichfaltige, weitläuftige Gebäude ruhet, oder vielmehr, von denen es fest zusammengehalten, und auch für den Beobachter übersehbarer wird. Ob dieser Gesang nicht noch mehr benutzt, ob er nicht, auch für den musikalisch weniger Gebildeten, hin und wieder noch kenntlicher und hervortretender hätte behandelt werden können, ohne dass das Ganze darüber an den vielen Schönheiten, die es nun zeigt, verloren hätte: das wollen wir nicht entscheiden, meynen aber, es hätte sich allerdings thun lassen. Der Gesang bleibt übrigens bis zu dem Abschnitt: *Et incarnatus* — einfach, und auch die Begleitung sehr gemässigt, theils bloss unterstützend, theils mehr oder weniger figurirt, wie es zur nähern Bezeichnung und zum Ausdruck des Sinnes der Textesworte nöthig schien. Mit den angeführten Worten aber tritt ein origineller, nur in den längeren Noten sich ernst und schwer fortbewegender Gesang, unter gleichfalls sehr einfacher, doch noch wohlerwogenem Metze, etwas belebterer Begleitung der Saiteninstrumente (in Vierteln) ein, während bald dies, bald jenes der äusseren Blasinstrumente vereinzelt oder mit wenigen andern zusammentretend, lang ausgehaltene, zuweilen melodisch fortschreitende Töne, in mittler Lage, und meistens auch in eigenen, schönen Mittelstimmen, angiebt. Die Singstimmen wechseln bald und lösen einander ab mit einzelnen Sätzen jenes Glaubensartikel, bald treten sie, etwa zu einer Wiederholung einiger Hauptworte zusammen; bald imitiren, bald unterbrechen sie einander mit originellen, fremdartigen Eintritten etc. Das Ganze ist wahrhaft meisterlich, der Erfindung, der Arbeit, dem Ausdruck und so auch der Wirkung nach. Es verlangt aber leichteste und im Portamento wohlgeübte Sänger, die auch verstehen, was sie sollen, und die Stärke des Tons gegen einander gut abzumessen angehalten werden. Mehre Eintritte einzelner Stimmen sind sehr schwierig, obschon der Komponist, um den Sängern zu erleichtern, Manches gethan hat (durch gehaltene Accorde einzelner Blasinstrumente, selbst durch eine Bezeichnung der Noten, wie sie, in Ansehung der Erniedrigungs- oder Erhöhungszeichen, für das Auge und den ihm folgenden Verstand gegen die Regel ist etc.), und wenn die Sänger wanken oder detoniren, so ist in der Wirkung alles verloren. Hier gilt's also Genauigkeit und Fleiss. Kömmt aber alles heraus, wie es soll, so hat man sich auch, wie gesagt, einen tiefen, und eben den rechten Eindruck mit Sicherheit zu versprechen. — Der Satz endet, mit den Worten: *sepultus est*, ab, und zwar mit einer Fermate in D moll, doch grosser Terz, um auf eine nahe Folge hinzuweisen. Diese Folge ist nun so gestellet: Die Trompeten geben das tiefe D allein, in einem gewöhnlichen Stoss, schwach an; die Saiteninstrumente antworten sämmtlich stark, jene wiederholen schwach, diese gleichfalls, die erste Trompete allein giebt nun das D in grösseren Noten an; hierauf fällt das Orchester leise, wieder mit diesem Tone allein, dann der Chor (*Et resurrexit* —) mit dem Accorde gleichfalls leise ein, steigt nun auf, bildet ein langgehaltenes *Crescendo* mit allen Instrumenten, und tritt bald darauf, durch die Unterterz B, mit der indess zur vollen Stärke angewachsenen Tonfülle, wieder zurück in die, durch das Ganze herrschende Tonart. Diese Stelle ist, eben in solcher Folge, von grosser, aber — theatralischer Wirkung. Es mag dem Urtheile der Kenner und des Verf. selbst überlassen bleiben, zu entscheiden, ob es nicht besser gewesen wäre, eben dies Werk, das sonst die Grenzen der Kirchlichen und Andächtigen nirgends offenbar überschreitet, auch hier von diesem eingeschwärzten, wenn auch freylich unfehlbaren Theatereffecte rein zu erhalten, und freywillig aufzuopfern, was nicht mit vollem Rechte erlangt wird. Wir sind allerdings dieser Meynung, und wollten Directoren, die derselben Meynung wären, darum aber doch (wie bey guten Werken sich Niemand erlauben sollte) die Stelle nicht umschreiben möchten, jenes nur unstatthaft Scheinende mildern und das bloss Mechanische des Effects aufgeben, ohne jedoch dem Ganzen zu schaden: so würden wir ihnen rathen, die oben beschriebenen vier Takte wegzulassen, und die erste Trompete mit den grösseren Noten, wie sie nun hier stehet, gleich nach der Fermate eintreten zu lassen, wo denn das Bild der auferweckenden Posaune doch auch

noch wenigstens angedeutet bliebe. — Die ganze Folge dieses grossen Satzes ist edel und würdevoll, kräftig und (wo es der Text zuliess) feurig, in freyem, aber durch gründliche contrapunktische Kunst geadeltem Styl, und auch in meisterhaftem Verhältniss der stets belebten Saiten-, und für die erwählten Momente aufgesparten Blas-Instrumente gegen die einfach, aber durchgehends bedeutend geschriebenen Singstimmen ausgeführt, und nimmt mit Ehren ihren Platz neben dem Trefflichsten, was wir in dieser Art *J. Haydn* zu verdanken haben. Das Steigen des, von Seite 107 der Partitur an ergriffenen, bis zu dem gewaltigen Orgelpunkt, Seite 118 selbst durch diesen hindurch, und nun, bis zum freyen Schluss, S. 124 fortgeführten, kernhaften Figur der Violinen, gegen die der Viola und die der Basse, ist von grösstem Nachdruck und ein offenkundiger Beweis der Meisterschaft des Komponisten.

Die dritte Hauptabtheilung. *Sanctus* — (B dur) ist nur als pathetische Einleitung zu dem *Pleni sunt coeli* — behandelt, das erst lebendig, dann S. 132 folgg. (*Osanna*) ungemein zart, und nun mit feurigem Schluss, zwar kurz, aber lobenswürdig geschrieben ist. *Benedictus* dagegen (G dur, Sechsachteltakt, *Un poco Allegretto*) ist einer der am längsten ausgeführten Sätze, so wie er auch der lieblichste, und in einfachem, sanftem innigem (keineswegs weichlichem oder tändelndem) Gesange der reichste ist. In dieser Hinsicht, so wie im schönen Fluss der Stimmen, ist er mit *Naumanns* Weise in seinen Sätzen dieser Art zu vergleichen. Die unerwartete Umsetzung in Moll, und damit zugleich die belebtere Instrumentation, S. 147 folgg. giebt eine wohlerwogene Unterbrechung, ohne im Gesange zu stören, und die Rückkehr zu D dur und der ersten Einfachheit, S. 157 folgg. wirkt nun um so sanfter und rührender. Recht gut ist es darum auch, dass Hr. H. nicht, wie gewöhnlich, das zweyte *Osanna* aus dem ersten genommen, sondern es als einen, nur durch lebhaftere Instrumentirung gehobenen, längern Schluss des *Benedictus* behandelt hat. — *Agnus Dei* (Es dur, Viervierteltakt, *Andante sostenuto*) ist würdig und andächtig, übrigens mehr kurz als lang ausgeführt. Der Schluss ist in G moll, und ruhet auf der Dominante dieser Tonart: dann fällt mit B dur ein das *Dona nobis pacem* (*Allegro commodo*, Dreyvierteltakt). Es ist in diesem nicht kurzen Satze zwar mehr auf die Forderungen des Musikers zu einem lebhaftern Schluss des Ganzen, als auf die Forderungen der Texteswerte gesehen; doch hat Hr. H. wenigstens für die letztern gethan, so viel sich mit den erstern vertragen wollte, und mehr als Haydn in mehreren seiner Messen. Die Melodien des Gesanges sind nämlich einfach, meistens sanft und bittend, wenn auch die Instrumentation lebhafter und glänzender ist; die Harmonie ist natürlich und mild. Uebrigens aber gehört dieser Satz, blos musikalisch angesehen, unter die schönsten des ganzen Werks, sowol der Erfindung, als der Ausarbeitung nach. —

Für Aufführungen, wo man die lateinischen Worte nicht passend findet, oder sonst sie anzuwenden nicht für rathsam hält, ist ein deutscher Text zugleich mit jenen untergelegt. Wir wünschen, dass der Fälle immer weniger werden, wo man jene alten, würdigen, kirchlichen Worte umgehet. Der hier mitgetheilte deutsche Text zerlegt das Werk in drey sogenannte Hymnen. Die erste umfasst *Kyrie* und *Gloria*, die zweyte *Credo*, die dritte *Sanctus* und die folgenden Sätze. Dieser deutsche Text ist, wenn man an die Schwierigkeiten einer Unterlegung *eben bey der Messe* denkt, im Allgemeinen nicht zu tadeln, und besonders mit Einsicht und Fleiss den Noten angepasst.

Das Werk ist besetzt, ausser den Singstimmen und dem Quartett, nur mit Oboen, Fagotten, Trompeten und Pauken, durch welche Mässigung es auch für kleinere Orchester brauchbar wird. Auch verlangt es nicht gerade eine sehr starke Besetzung des Chors und Quartetts: nur aber brav müssen beyde seyn. Die Blasinstrumente sind gar nicht schwer gesetzt. —

Der Stendruck in der Partitur ist zwar etwas klein, aber deutlich und gut; in den Stimmen ist er gross und gehörig ins Auge fallend. Ganz fehlerfrey ist er weder dort, noch hier: die Fehler sind aber alle von der Art, dass ihre Berichtigung sogleich sich selbst ergiebt; weshalb wir damit den Raum nicht verzplittern wollen. Das Papier ist weiss und gut, der Preis nicht zu hoch.

Schlusslich sagen wir Hrn. Kapellm. H. Dank für diese wahre Bereicherung unsrer Sammlungen moderner, aber zugleich würdiger und wahrhaft kirchlicher Messen; und dem achtbaren Verleger auch, dass er ihre Ausgabe unternommen hat — als wobey zwar Ehre, aber, wie wir wohl wis-

sen, jetzt schwerlich besserer Vortheil zu gewinnen ist.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des May. Den 3ten gab Dem. Sigl, Sängerin aus München, Concert. Sie sang das Recitativ und Arie: Damme un segnale almeno etc. von Mosca, die Scene und Arie: Rondi il consorte amato etc. von Sim. Meyer und mit Hrn. Devrient d. J. das Duett aus Paers *Camilla*: No crudel' tu non m'amasti etc. Sie hat eine starke, wohl ausgebildete Stimme von bedeutendem Umfang, reine Intonation, musikalische Sicherheit, einen gerundeten Vortrag und deutliche Aussprache. Ihr 6jähriger Bruder Eduard trug Variationen fürs Violoncell vor. Er leistet für sein Alter viel an Sicherheit, schweren Applicaturen, Kraft des Bogens und verhältnissmässig klangvollem Tone.

Am Busstage, den 5ten, gab Hr. Kapellmeister Weber zu seinem Benefiz das Oratorium *Samson* von Milton und Händel, frey übersetzt und die Instrumentalbegleitung vermehrt von dem k. k. Hofsecretair J. F. Mosel in Wien. Es enthält bekanntlich in der Originalanlage (London 1742) 45 Musikstücke, und würde folglich bey seiner Aufführung die gewöhnliche Dauerzeit um das Doppelte überschreiten. Herr Mosel suchte daher das Ganze so abzukürzen, dass sowol in dem Gedicht, das eine zusammenhängende Handlung darstellt, keine Lücke entstand, als auch von den Musikstücken keines derjenigen verloren ging, deren Gesammtheit das Oratorium auf jene hohe Stufe erhob, die es im Gebiete der Tonkunst einnimmt. Die weggehobenen Gesangstücke sind durchaus solche Arien, die, obgleich wie alles, was von Händel kommt, die Gediegenheit des Tonsatzes tragend, doch weder Gefühle noch Leidenschaften ausdrücken, und in Hinsicht auf Form ganz dem Geschmack der Zeit angehören, in welcher der grosse Tonsetzer lebte. Von den Chören ward, der Rundung des Ganzen wegen, nur ein einziger ausgeschlossen. Die von Herrn Mosel vermehrte Begleitung der Blasinstrumente ist meistens sehr wirksam und nur selten etwas modern und rasch angewandt. Mad. Milder-Hauptmann und Schulz, und die Herren Eunike und Blum trugen die Solopartien vor, und die ganze Kapelle, unter Leitung des Hrn. Concertmeisters Seidler, führte die Instrumentalpartie vortrefflich aus.

Den 9ten gab Herr Fried. Kaufmann aus Dresden eine musikalische Abendunterhaltung auf den von seinem sel. Vater und ihm erfundenen Harmonichord, Chordaulodion und Trompeter-Automat. Das Chordaulodion gab die Ouverture aus Mozarts *Titus*, das Duett aus Paers *Sargino*: Dolce dell' anima, wo die erste Stimme durch Flöte und die 2te durch eine bassetartige Pfeife ausgedrückt ward, ein Allegro von Beethoven und eine freye Phantasie. Auf dem Harmonichord trug Herr Kaufmann vor den Choral: Befiehl du deine Wege, das Lied: Lieb und Wein, componirt und gesungen von Herrn Eunike, eine Cavatine von Haydn, und ein Notturno mit 2 Hörnern und 2 Fagotten von Franz Schubert, und kleine Musikstücke. Auch der Trompeter ermangelte nicht, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Eine zweyte Unterhaltung gab Hr. Kaufmann am 16ten, in welcher besonders der Choral für Harmonichord: Eine feste Burg ist unser Gott, die Arie aus der *Vestalin*, von Dem. Eunike gesungen, mit Begleitung des Harmonichord, das Gebet während der Schlacht von Theod. Körner und Himmel, mit Begleitung desselben Instruments und von Hrn. Devrient gesungen und das Quartett für Harmonichord, Flöte, Oboe, Viola und Cello von Mozart am meisten gefielen. Auch trug Hr. Kaufmann am 26sten in den Zwischenacten im Theater ein Adagio für Harmonichord von Mozart und ein Concertino für Harmonichord mit Begleitung des Orchesters von C. M. v. Weber mit Beyfall vor.

Den 17ten gab Herr Concertmeister Moser Concert im Saale des Hofjägers. Nach der hier noch unbekannten 7ten grossen Symphonie von Beethoven in A dur (92stes Werk) spielte Herr Moser auf Verlangen das in einem frühern Concerte mit allgemeiner Zufriedenheit gegebene Violinconcert in B dur, von dem geniulen Moser in H dur übersetzt, und Variationen auf russische Volkslieder. Seine Fertigkeit, Sicherheit und Vollkommenheit, die Reinheit der Doppelgriffe, die Kühnheit und Leichtigkeit der Bogenführung, der volle runde Triller, der geschmackvolle Vortrag rissen zur allgemeinsten Bewunderung hin. Auch seine kunstgeübte Gattin, geb. Longhi, bezauberte durch Variationen auf der Harfe.

Den 19ten gaben die Theilnehmer der unter Leitung der verdienten Gebrüder Bliesener seit langer Zeit bestehenden musikalischen Uebungsgesellschaft für ihre Freunde eine musikalische Unterhaltung, und zeigten schöne Beweise ihrer sorgfältigen und zum Theil kunstgerechten Fertigkeit. Eine Symphonie von Haydn, die Ouverture zu Päers *Sophonisbe* und vorzüglich die Ouverture aus Reichard's *Brennus* wurden vortrefflich ausgeführt. Demois. Cohn spielte ein Trio für Pianoforte, Violin und Violoncello von Himmel mit grosser Fertigkeit. Auch das Flötenconcert von Berbiguier, vom Gymnasiasten Wartenberg vorgetragen, zeugte von vielem Fleiss. Für den Gesang trat eine Declamation der Burgschaft von Schiller ein, die von Nachdenken und Sorgfalt zeugte.

Hr. Louis Maurer, bisher in St. Petersburg, hat mehrmal Gelegenheit gegeben, die seltene Leichtigkeit seiner Bogenführung, die grosse Sicherheit in schweren Applicaturen, die vorzügliche Reinheit der Doppelgriffe und den geschmackvollen Vortrag dieses Künstlers zu bewundern. Er spielte zuerst am 8ten in den Zwischenakten im Theater ein von ihm componirtes Violinconcert. Mehr noch leistete er in dem am 22ten von der Generalintendantur in dem Theater veranstalteten Concert, indem er ein Violinconcert und Variationen auf mehre russische Lieder von seiner Composition zu allgemeiner Freude spielte.

Den 25sten gaben Mad. Feron, erste Sängerin der königl. italienischen Oper zu Paris, und Herr Puccitta, Komponist für die königl. italienischen Theater zu London und Paris, Concert im Saale des Hofjägers, unter der Leitung des Hrn. Concertmeisters Moser, zu sehr erhöhten Preisen. Sie sang eine Cavatine aus der Oper Heinrich IV eine Arie aus der Oper: La principessa in campagna und eine Arie mit Variationen, sämmtlich von Puccitta's Komposition, der auch anfangs mit seinem Spazierstocke dirigirte. Mad. Feron rechtfertigte den ihr vorangegangenen Ruhm; die grosse Kunstfertigkeit und Geläufigkeit ihrer bis ins dreygestrichene C steigenden, rein intonirenden Stimme, ihr herrliches Staccato und das Aufwärtssteigen in der chromatischen Leiter, rissen die nicht sehr zahlreiche Versammlung zum wiederholten Beyfall hin.

Herr Bader, vom Nationaltheater zu Braunschweig, der schon im vorigen Jahre sehr gern hier gehört wurde, hat mehre Gastrollen mit Beyfall gegeben; die erste war Licinius in Spontini's *Vestalin*. In der 2ten Simon, in Bierey's *Rosette*, gefielen besonders die Arie: des Herzens Gram und Wunden, und das Terzett mit Hannchen (Mad. Schulz) und Gutmann (Hr. Wauer): Ach Vater das Herzchen etc. Die dritte Gastrolle war Don Ottavio, in Mozarts *Don Juan*, wo das Duett mit Donna Anna (Dem. Schmalz): Welch ein schreckliches Bild etc. und die Arie: Indess eilt zur Geliebten etc. mit Beyfallsbezeugungen aufgenommen wurden. Ausserdem gab Hr. Bader am 20sten den Grafen Armand in Cherubini's *Wasserträger*; den 22sten den Tamino, in Mozarts *Zauberflöte*; den 29sten den Cerlino in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*, und den 30sten den Fernand Cortez in Spontini's Oper dieses Namens. Auch in diesem Jahre freute man sich über die vortreffliche Bruststimme, die gute Declamation, die gleichmässige Betonung, die kunstmässige Rundung der biegsamen Stimme in Passagien und den mit Oekonomie angebrachten Verzierungen, und freut sich, vom März k. J. an, diesen trefflichen Sänger ganz zu besitzen.

Mad. Beutler, vom königl. Hoftheater zu München, hat nicht ohne Beyfall ein Paar Gastrollen gegeben. Die erste war Röschen, in dem vorher genannten Singspiel Rosette, wo ihr Liedchen: Sitzt nur mein liebes Gänschen, und: Erst rund um rührend gern gehört wurden. Auch hat sie die Julie in Blum's *Schiffscapitain* gegeben.

Weniger hat Hr. Deny vom grossherz. Hoftheater zu Weimar gefallen, der am 15ten den Leporello im Don Juan, und den 20sten den Michely im Wasserträger gegeben hat.

Ausser den angeführten Zwischenspielen verdient noch Auszeichnung, der königl. baiersche Kammermusikus, Hr. Breiler, der am 26ten ein Concert für Fortepiano in Es von Beethoven, mit Begleitung des Orchesters spielte. Sein trefflicher Anschlag, die grosse Fertigkeit und vollkommene Ausbildung der linken Hand, die Sicherheit der Fingersetzung, die Zartheit des Ausdrucks — aller fand gerechten Beyfall.

Den ersten Pfingstfeyertag gab der in früheren Berichten gerühmte Organist der Nicolaikirche, Hr. Grell, eine Kirchenmusik von seiner Komposition, in der er neue Beweise seines Talents lieferte. Besonders Auszeichnung verdienen der Chor: Gott wir dein Name etc., das pastoralmässige und nur so brillante Solo: Nun schauen wir alle etc. und

der kräftige Chor: Wohl sollen Berge weichen etc. Die Ausführung durch die Dem. Schulz und Hinz und die Herren Grell und Devrient d. J.; so wie der Chöre durch ausgewählte Mitglieder der Singakademie liessen nichts zu wünschen übrig.

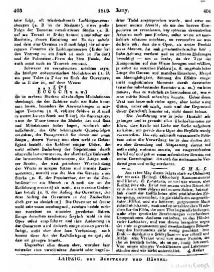
Nachrichten über den Zustand der Musik zu Weimar.

Seit langer Zeit liest man in einigen Zeitschriften, vorzüglich im Gesellschafter, über das einst so gefeyerte Theater in Weimar meist neue hönisch krittelnde Bemerkungen und, was fast schlimmer ist, nur einmal im Journal des Luxus und der Moden eine, unbedingt aber noch etwas unverschämt preisende, wahrscheinlich bestellte Lobrede. Die Wahrheit liegt hier, wie fast überall, nach der Mitte zu, doch ganz gewiss weit mehr auf der guten, als auf der bösen Seite. Ist auch an unserm Theater Lust- Schau- und Trauerspiel nicht mehr, was es noch vor wenigen Jahren war, so ist es doch immer noch so beschaffen, dass es den unpartheiischen Vergleich mit den besseren Bühnen Deutschlands nicht fürchtet. Die Oper aber ist in einem so trefflichen Zustande, dass nur ein, persönlicher Rücksichten halber, absichtlich beschlossener Tadel sie herabzusetzen vermag, da es wohl nur sehr wenige deutsche Bühnen geben möchte, die ein so ausgezeichnetes Sängerpersonal zu besitzen sich rühmen dürfen. Diese partheiisch scheinende Behauptung zu erweisen, werde ich später öfter Gelegenheit haben, und dass ich nicht gesonnen bin, immer nur unbedingt Weihrauch zu streuen, das wird sich auch zeigen — doch nie soll die zarte Achtung verletzt werden, die der brave Künstler verdient, und die ihm der Billigdenkende so gern zollt, auch wenn zwischen dieses und jenes Ansichten und Meinungen man noch so grosse Verschiedenheit statt finden sollte. Ein solcher Ideentausch aber, auf der einen Seite durch Kunstproduktionen, auf der andern durch Kritik bewerkstelligt, kann, ohne alle Widerrede, der Kunst und dem Künstler förderlich seyn, wenn der Beurtheiler durch sein Urtheil zeigt, er dürfe wohl urtheilen, und wenn der Ton seiner Bemerkungen beweist, dass er es nur mit der Kunst, nie mit der Person des Künstlers zu thun habe. Ob ich es so meine, ob ich im Urtheil suche und ob ich unpartheiisch sey, muss sich ferner aus meinen Nachrichten ergeben, die vorläufig den Zeitraum vom Anfang der Vorstellungen im Sommer des Jahrs 1818 bis jetzt umfassen sollen.

Heute aber mag es mir vergönnt seyn, am Ende anzufangen, da ich gern bald über die neueste sehr interessante musikalische Erscheinung auf unserm Theater berichten möchte. Es ist dies die ganz ernsthafte Oper in 5 Aufzügen, *Alexander in Persien*, die am 8ten May zum erstenmal gegeben wurde, am 15ten wiederholt werden sollte (was aber unvorhergesehene Umstände leider verhinderten) und die sich der Musik wegen auch für die Folgezeit mit Ehren auf unserm Repertorium erhalten wird. Der Dichter soll ein hiesiger Gelehrter seyn, ist aber nicht mit Gewissheit bekannt. Der Komponist ist der hiesige Kammermusikus Herr *Götze*, ein Mann von etwa 30 Jahren, ein sehr braver Violinist und auch als Instrumental-Komponist nicht unbekannt. Die Oper Alexander ist sein erstes theatralisches Werk, wenigstens das erste, was auf dem Theater erschien. Berücksichtigt man diesen Umstand, so kann man Herrn Götze zu seiner Oper aus vollem Herzen Glück wünschen und mit Sicherheit von ihm noch wahrhaft treffliche Werke erwarten. Eben dieser Umstand aber entschuldigt auch dies und jenes, was sich entweder verschieden betrachten oder auch geradezu tadeln lässt.

Zu loben ist strenge Reinheit des Satzes (ein paar, nicht eben hervorstehende, Stellen abgerechnet, die doch wohl nur aus *Versehen* unrichtig sind), die planvolle Anlage und Anordnung des Ganzen und Einzelnen und die zweckmässige, sehr fleissige und sichere Ausführung, die richtige, schöne, oft treffliche Declamation, die oft neue und kühne (ein paarmal freilich sehr kühne) Verbindung fremdartiger Akkorde am *rechten Ort*, das Feuer und Leben in der (nur zu sehr ins Detail gehenden, sehr vollen und schwierigen) Instrumentation. Man findet des Originellen viel, des Gesuchten manches, oft tiefes Gefühl und herrlichen Gesang, zuweilen aber auch nur berechnenden Verstand und Declamation.

Eigenheiten, über die sich rechten liesse, sind: Vorliebe für langsamere Tempi, viel eigentliche Cantilene und viele Zwischenspiele im Recitativ, durch welches beides der Dialog zu sehr aufgehalten wird, sehr häufige Inganni, selbst zum völligen Schluss einiger Gesangstücke, denen Reci-



taire folgt, oft wiederkehrende Lieblingsausweichungen (z. B. in die Mediante), etwas grelle Folge der Tonarten verschiedener Stücke (z. B. auf ein Terzett in D dur kommt unmittelbar ein Recitativ, dessen Einleitung mit Es dur anhebt und dem eine Cavatina in E moll folgt) ihr schwierigeren Tonarten als Lieblingstonarten (E dur hat den Vorrang — ein Stück ist auch in Fis dur) und die Polonaisen-Form des 2ten Finale, das auch sonst noch an Tancredi erinnert.

Schwerer zu verantworten möchten seyn, die häufigen enharmonischen Modulationen (z. B. ein paar Takte in F dur am Ende der Ouverture, die in E dur ist, auf diese Weise:

E C C C C H u. s. w.)

die in mehren Stücken allzuhäufigen Modulationen überhaupt, die den Zuhörer nicht zur Ruhe kommen lassen, besonders die Ausweichungen in entlegene Tonarten (z. B. völliger Schluss in A moll in einem kurzen Stück aus B dur), die Septengänge, wenn die Tenorstimme die Melodie hat und Bass und Mittelstimmen höher liegen, wodurch sehr auffallende, das Ohr beleidigende Quintenfolgen entstehen, das Passagenwerk für diesen und jenen Sänger, dessen Vorzug nun eben nicht in Geläufigkeit besteht, die Kehlheit einiger Chöre, die nicht seltene Bedeckung der Singstimmen durch allzuvolle Instrumentation, der allzuhäufige Gebrauch der lärmenden Blechinstrumente, die Länge mehrer Stücke, die weit getriebene Wiederholung der Worte in einigen Sätzen und manche Reminiscenzen, sowohl was die Idee des Ganzen eines Stücks (z. B. der Priestinerchor, der an die Zauberflöte' — ein Marsch in A moll der an die Entführung erinnert) als auch, was einzelne Gedanken betrifft (z. B. der Anfang der Ouverture, der dem Anfang der Ouverture in der Zauberflöte doch gar zu ähnlich ist.) Die Ouverture ist ferner nicht sehr genau zusammenhängend, sondern besteht mehr aus einzelnen an einander gereiheten Sätzen. Einige derselben erscheinen freylich wohl in der Oper selbst ausgeführter und ihre Andeutung in der Ouverture wird dadurch einigermassen gerechtfertigt, nicht aber ihre lose Verbindung, auch kommt diese Art der Rechtfertigung zu spät, als dass sie genügen könnte.

Ungeachtet alles dessen aber, worüber hier entweder eine verschiedene Ansicht oder begründeter Tadel ausgesprochen wurde, und zwar aus keiner andern Absicht, als um den braven Componisten zu veranlassen, bey späteren dramatischen Arbeiten auch jene Flecken, selbst wenn sie unerheblich scheinen möchten, zu vermeiden — wiederhole ich, dass diese Oper, als erstes Produkt eines Mannes, das sich größtentheils selbst bild[et], hohe Achtung verdient und zu schönen Hoffnungen berechtigt — um so mehr, da der Text des Komponisten auf eine Weise beengen und erkälten, ja selbst zu manchen Fehlern (z. B. ungebührlicher Länge des Ganzen und manches Einzelnen, Mangel an Mannigfaltigkeit, Störung des Effekts einiger nicht unglücklichen Momente durch dazwischen tretendes unbedeutendes Recitativ u. s. m.) verleiten musste, dass es wahrlich zu bewundern ist, wie er eine solche Musik schreiben konnte. Ueber diesen Text nun liesse sich vieles sagen, aber leider wenig Gutes, daher ich mich, auch weil der Gegenstand dieser Zeitschrift fremder ist, nicht damit befasse.

Die Ausführung war in jeder Hinsicht sehr gelungen und es gereicht allen Theilnehmenden zur Ehre, ihre Kräfte mit Liebe zur Sache aufgeboten zu haben, um gerade diese Oper des Beyfalls würdig vorzustellen. Das sehr zahlreich versammelte Publikum nahm die Vorstellung bis zu dem dritten Act, wo aber Ermüdung und Abspannung eintrat und nothwendig eintreten musste, mit ausgezeichnetem Beifall auf und gab so einen erfreulichen Beweis von seiner Gerechtigkeit, die auch das einheimische Verdienst gern und willig anerkennt.

— a. G H S. f.

Am 11ten May dieses Jahres starb zu Oldenburg der vormals Herzogl. Oldenburg. Kammermusicus und Flötist, *E. Fürstenau*, so viel wir wissen, etwa funfzig Jahr alt. Er ist von seinen vielen Reisen, die er in den letzten Jahren mit seinem Sohne, bekanntlich einem der trefflichsten aller jetztlebenden Flötenspieler, unternahm, als gleichfalls ein ausgezeichneter Flötist und ein heiterer, gutgesinnter Mann rühmlich bekannt, auch sind seine zahlreichen Werkchen für die Flöte, die zum Theil eigene Erfindungen, mehr aber geschickte Bearbeitungen verschiedener Compositionen Anderer enthalten, in den Händen vieler Liebhaber, und von diesen besonders wegen der stets angemessenen und zweckmässigen Behandlung des Instruments nicht wenig geschätzt. Sein Ende — durch einen Schlagfluss — war schnell und leicht: sein Verlust wird von seiner Familie, die ihn so herzlich liebte, als er sie, innig betrauert. Von seinen übrigen Verhältnissen und Lebensumständen sind wir nicht unterrichtet. *d. Redact.*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juny. №. 24. 1819.

An die deutschen Tonkünstler.

Denjenigen, welche meinem kritischen und literarischen Streben einige Aufmerksamkeit geschenkt haben, dürfte nicht unbekannt geblieben seyn, dass ich vorzüglich der musikalischen Erkenntniss Studien gewidmet habe, die (da, nach Lessing, sich jeder seines Fleisses rühmen kann) ich selbst aus eigner Ueberzeugung ernst zu nennen berechtigt bin. Es bedarf daher, dünkt mich, keiner Versicherung von meiner Seite, dass das hiesige Musikwesen seit den vier Jahren, wo ich mich in Paris befinde, ein Gegenstand meiner ernstesten und redlichsten Beobachtung gewesen ist.

Ich glaube, diese Bemerkungen voranschicken zu müssen, um mich gegen den etwaigen Verdacht in Sicherheit zu setzen, als sey das Interesse für den Gegenstand, der mich hier einen Aufruf an die Komponisten meines Vaterlandes thun heisst, nur obenhin und auf's Gerathewohl von mir aufgefasst worden. Ich gebe hier vielmehr die öffentliche feyerliche Versicherung, dass der Inhalt dieses Aufsatzes nichts anders, als das Resultat der innigsten Ueberzeugung ist, welche ich nur im Wege einer jahrelangen Erfahrung über den in Frage stehenden Gegenstand verschafft zu haben glaube. — Zur Sache.

Die verschiedenen Mittheilungen über den hiesigen Musikzustand, welche seit drey Jahren dem deutschen Publicum von mir in diesen Blättern vor Augen gelegt worden sind, werden, dünkt mich, den Beweis geführet haben, dass die hiesige dramatische Musik, besonders die komische, fast gänzlich erschöpft ist. Ohne mir hier namentliche Anführungen zu erlauben, will ich nur so viel anmerken, dass sämmtliche ältere noch jetzt lebende Komponisten des Theaters Feydeau sich freywillig in Ruhestand versetzt haben, weil es ihnen nicht rathsam scheint, den früher erhaltenen Ruf durch eine etwaige kalte, oder gar missfällige Aufnahme neuerer Arbeiten auf's Spiel zu setzen. Nach Nicolo's Tode gab es nur noch Einen Komponisten, dessen Werke sich einer Art klassischen Beyfalls, und mit Recht, zu erfreuen hatten, und dieser Komponist hat sich in diesem Augenblicke durch einen absoluten Missverstand seines Talents zu einer Verirrung verleiten lassen, die unerklärbar scheinen würde, wenn der Denker nicht wüsste, dass es nur dem wahren Genie, und auch diesem nicht immer möglich ist, auf der einmal betretenen Laufbahn zu beharren und sich vor äusseren störenden Einflüssen zu bewahren. Der besagte Komponist leidet überdem, selbst nach Eingeständniss seiner vertrautesten Freunde, schon seit vielen Jahren an einem so gänzlichen Mangel an Begeisterung, dass ihn seine letzte dreyactige Oper über drey Jahre Zeit gekostet hat. Höchst wahrscheinlich dürfte derselbe fortan entweder gar nichts mehr componiren, oder doch noch eine lange Zeit ausruhen wollen.

Ausser diesem Komponisten giebt es noch einen jungen Mann, dem nicht sowol die drey oder vier Opern, welche er bisher hat aufführen lassen, als vielmehr die Achtung, welche er sich durch seine in Italien erworbenen theoretischen Studien verschafft hat, zu einigem Rufe verholfen haben. Seine Arbeiten (Ueberbietungen derjenigen Gattung, auf welche Mehul in den letzten funfzehn Jahren durch Verstandes-Speculation verfallen war) haben der Reflexion der Franzosen zugesagt, aber das Gemüth gänzlich ohne Theilnahme gelassen. Selbst das Theater Feydeau scheint auf ihn nicht weiter zu rechnen.

So ist der Mangel an Komponisten für die komische Oper bis auf einen Punkt gestiegen, wo er anfängt, für die Administration des besagten

Theaters wirklich beunruhigend zu werden. Sie hat sich daher veranlasst gefühlt, einen hiesigen berühmten italienischen Komponisten, der zweyen in Deutschland componirten und daselbst für klassisch gehaltenen Opern seinen Ruf zu verdanken hat, zur Annahme eines Textes zu bewegen zu suchen. Sein desfalsiger Widerwille hat nur durch die dringendsten Vorstellungen beseitigt werden können. Es steht zu erwarten, welchen Erfolg diese Oper demnächst haben wird. Nur verhehlen kann man sich dabey die Wahrheit nicht, dass der erwähnte Komponist seit seinem zwölfjährigen Aufenthalte in Paris kein Werk geliefert hat, welches seines, vormals in Deutschland erworbenen, Rufs würdig gewesen wäre.

Das Theater Feydeau ist bey diesem Schritte nicht stehen geblieben: ein noch sehr junger, einheimischer Komponist, dessen erste Arbeit so eben auf einem der Haupttheater Italiens Beyfall erhalten hat, ist zu einer Reise nach Paris bewogen worden und soll hier nächstens eintreffen. Er wird sogleich an einer Oper zu arbeiten beginnen.

Dies ist, ohne Uebertreibung und als Resultat einer ruhigen, unparteyischen Beobachtung aufgestellt, derjenige Zustand der hiesigen komischen Oper, wie er sich selbst denjenigen Parisern darbietet, die nur oberflächlich und ohne tiefer in die Sache zu dringen, den Gang, welchen die Angelegenheiten ihrer Lieblingsbühne nehmen, mit einiger Theilnahme verfolgen.

Alles deutet auf die Wahrheit hin, dass der komischen Opernmusik eine Krise bevorsteht, von welcher nur das mit Gewissheit vorauszusehen ist, dass kein einheimischer Tonsetzer der Urheber derselben werden dürfte. Die älteren hiesigen Komponisten wollen, wie schon oben gesagt, ihren Ruf nicht auf's Spiel setzen: auch sind sie, trotz der grossen Talente, welche einigen von ihnen eigen sind, mehr oder weniger zu sehr in ihrer Manier befangen, als dass ihnen die Macht, eine neue zu schaffen, zu Gebote stehen sollte. Was die jungen Candidaten anbetrifft, so sind diese sämmtlich in dem hiesigen Conservatorium gebildet, und dieses lehrt nur den französischen Styl, freylich quantitativ nach fremden Mustern gemodelt, aber in Materie und Qualität immer französisch, das heisst rhetorisch-declamirend und durchaus nicht leidenschaftlich darstellend.

Die Krise, welche der komischen Oper bevorsteht, dürfte also, wie bereits vormals mit der tragischen Oper geschehen, von einem Ausländer bewirkt werden. Von einem Italiener? Ich glaube nicht. Die Vernachlässigung klassischer Correctheit, so wie der Mangel an harmonischer Kraft, welche die allerneueste italienische Schule auszeichnet, widerstrebt den Franzosen: Classicität, als Produkt der Reflexion, sagt dem formelgebildeten Sinne der französischen Nation zu, und für die blos passive, schwächliche Süsslichkeits-Manier haben ihn die Ereignisse der letzten fünf und zwanzig Jahre gänzlich unzugänglich gemacht.

Ist es Täuschung, von meinem Patriotismus erzeugt, oder Verstandes-Beobachtung in mir, welche mich die Möglichkeit nicht allein unbewusst ahnen, sondern vielmehr mit Ueberzeugung vor mir sehen lassen, dass es einem deutschen, mit Genie begabten Tonkünstler gelingen könnte, wo nicht sogleich die besagte Krise hervorzubringen, doch wenigstens durch einige gelungene Werke hier eine ehrenvolle und lebenslänglich gesicherte Subsistenz zu finden?

Ich sage es vor der ganzen deutschen musikalischen Welt aus: keine Zeit und keine Verhältnisse, wo irgend ein deutscher Komponist auf dem komischen, ja sogar auf dem grossen Operntheater (dessen Stütze in diesem Augenblicke nur ein einziges ausländischer Komponist ist) Glück zu Paris machen könnte, dürfte günstiger, als der jetzige Augenblick seyn.

Aber (und nothgedrungen, obgleich mit Widerstreben und Schüchternheit, sey es gefragt) giebt es in Deutschland Künstler, die Genie genug besitzen, um das Wagstück, von dem hier die Rede ist, mit Ehren zu bestehen? die Pariser, obgleich in ihrem vielleicht verfehlten Nationalgeschmacke befangen, haben dennoch seit mehr denn hundert Jahren ein solches Uebermaass von dem Vortrefflichsten aller Musikgattungen zu hören Gelegenheit gehabt, es ist ihnen durch eine lange vom Vater auf den Sohn fortgepflanzte Erfahrung eine solche Summe Verstandes-Erkenntniss, wenn auch gleich nicht wahrhafte Liebe oder wirklicher ästhetischer Geschmack, zu Theile geworden, dass sie freylich durch keinen mehr oder minder gelungenen blossen Versuch würden befriedigt werden können.

Und mehr als einen solchen (wendet mir ein hiesiger, dem Gegenstande nicht fremder Landsmann ein) würde ein deutscher Komponist schwerlich zu Stande bringen. Denn, wenn er

(er führt dieselbe fort) in Deutschland jetzt wahrhaft geniale Theater-Komponisten gäbe, warum werden sämmtliche Theater daselbst einen Theils mit immer ephemeren dramatisch-musikalischen Erscheinungen zur Aufführung bringen, andern Theils das Publikum immer nur nach ausländischen, besonders nach französischen Opern sich begierig zeigen? Warum endlich (so schliesst der Landsmann seine Frage) ist in Deutschland seit Mozart vielleicht nur eine einzige Oper erschienen, die von der ganzen Nation als wahrhaft klassisch betrachtet worden und warum haben die Deutschen, die für das musikalischeste Volk von Europa gehalten werden, um der Armuth an eigner dramatischer Musik zu begegnen, fortwährend zu italienischen und französischen Opern, unter letztern sogar zu solchen, die in Paris selbst ohne alle wirkliche Theilnahme aufgenommen worden sind, ihre Zuflucht nehmen müssen?

Kann ich freylich gegen die von meinem Freunde in Anregung gebrachten Facta keine widerlegenden Beweise anführen, so ist es mir, dünkt mich, doch möglich, die Ursache, aus welcher er diese Facta ableitet, zu läugnen: nicht im Mangel an Genie der deutschen Tonkünstler, glaube ich, sondern einzig und allein, im Mangel an Aufmunterung und Begünstigung derselben, ist die Armuth an deutschen, wahrhaft klassischen dramatischen Musiken begründet.

In Paris würde ein französischer Mozart einer der reichsten Particuliers geworden seyn, dem Deutschen sind Vorwürfe über ungebührende Verschwendung gemacht worden, dass er dann und wann eine Bouteille Champagner getrunken! Oder wer hat vielleicht der zürnende Gott für die Ungebühr, welche die Deutschen an diesem ihren Musikheros verübt, den Fluch über alle seine Nachfolger ausgesprochen und sie fortan zur Hervorbringung wahrhaft genialer dramatischer Musik unfähig gemacht?

Nein, glauben wir das nicht! Der Mangel an dramatischen Werken ist, wie gesagt, eine Folge des ungünstigen Schicksals, welches dort aller derjenigen harret, die es sich einfallen lassen, entweder dichterisch oder musikalisch für die Bühne zu arbeiten. Die wahrhaften Talente gehen in Deutschland ungekannt zu Grunde, weil ihnen die Mittel benommen werden, sich ihrer Ausbildung und endlichen Vollendung derselben mit Erfolg hingeben zu können.

Ich gestehe freylich, dass es, um in Paris mit Glück aufzutreten, keineswegs eines Komponisten bedürfen würde, der tiefe und verworrene Herzensspeculationen, melancholische Gefühle, trübe Ahnungen, Verkehr mit Gespenstern und endlich seinen Liebesschwur mit dem Leben nach dem Tode und den Bewohnern der andern Welt in der gehörigen musikalischen Weite und Breite zur Anschauung zu bringen verstände; die Franzosen sind noch weit entfernt, der wahren Romantik Geschmack abgewonnen zu haben, obgleich bereits ein Anklang davon in ihnen vorhanden ist; von der Afterromantik, das heisst, der materiellen, die sich so eigentlich mit Händen greifen lässt, sind sie ohne gar erklärte Verächter.

Statt mich aber diesem Gegenstand in weitläuftige theoretische Auseinandersetzungen einzulassen und doch vielleicht am Ende nicht verstanden, oder was noch ärger wäre, missverstanden zu werden, will ich lieber zur Bezeichnung dessen, worauf es hier ankommen durfte, ein praktisches Beyspiel anführen, welches über die Forderungen, welche man in Betreff der Gattung an den Komponisten thun durfte, auch nicht den allergeringsten Zweifel überlassen wird. Wenn ich dieses Beyspiel so hoch, als irgend möglich, wähle, so geschieht dies, um zugleich mit der ganzen musikalischen Welt über den Werth des Werks im Allgemeinen und über dessen Fähigkeit als Urbild dienen zu können insbesondere, einverstanden zu seyn. Es ist Mozart's Figaro's Hochzeit.

Der Text, welchen ein nach Paris kommender Tonsetzer vom Theater Feydeau zur Komposition bekommen dürfte, kann auf jeden Weise kein romantischer seyn; er wird sich vielmehr auf die bekannte französische witzig-feinste Verstandesthätigkeit stützen. Diesen Text witzig, das heisst declamatorisch-darstellend componiren zu wollen, würde dem beabsichtigten Zwecke gerade zu widerstrebend seyn; ihn in der deutschen Ruhe und Gemüthlichkeit so recht mitten in die romantisirende Länge auszuspinnen, hiesse ebenfalls ganz gegen alle Erfahrung handeln. Es bleibt also nichts übrig, als was der Komponist der Figaro's Hochzeit gethan hat: dieses witzigste aller witzigen französischen Lustspiele ist von Mozart behandelt worden, als wäre es das leidenschaftlich-gemüthvollste aller epischen dramatischen Poesien; an die Stelle der von den handelnden Personen jedesmal nur an der Reflexion

und Ironie aufgefassten Situation ist in der Musik die Aeusserung der Leidenschaft selbst getreten, welche diese Personen gezeigt haben würden, wenn sie statt witzigen, gemüthvolle Menschen gewesen wären.

So dünkt mich, musste der witzige Stoff, den der deutsche Komponist hier zu Paris zur Komposition erhalten dürfte, aufgefasst werden, um dem Publikum eine Genüge zu leisten, welche bisher kein *Joconde* und kein *rothes Käppchen* hervorzubringen vermocht hat.

Man wird mir entgegnen wollen, dass es nicht allen Komponisten gegeben sey, eine Figaro's Hochzeit zu componiren. Wohl wahr! Aber es ist hier auch von keinem Genie, wie dasjenige Mozart's, die Rede, *ein* solches, wäre es vorhanden, hätte sich bereits gezeigt und für es kämen meine Andeutungen zu spät. Denn ein Genie ahnet durch eigne Inspiration sicherer, als die geistvollsten Theorien zu demonstriren verstehen.

Also nicht Mozart's Maasstab lege ich an das Verdienst desjenigen Künstlers, der für die französischen komischen Theater zu arbeiten unternehmen möchte. Aber, wenn auch das Genie in der höchsten Bedeutung des Worts, so dürfte ihm doch nicht das Talent, mit allen seinen quantitativen und qualitativen Hülfsmitteln, zu erlassen seyn. Der Künstler müsste (und diese Bedingung ist unerlässlich) Erfahrung in den französischen dramatischen Partituren besitzen, nicht etwa, um, was man so nennt, die Komposition darin zu studiren, sondern um das daraus zu lernen, was den musikalischen Verstand zu bilden vermag, das heisst, die Kunst des eigentlichen materiellen Zuschnitts der Musikstücke. Das Schickliche haben die Franzosen überall in ihrer Gewalt, nicht allein im gesellschaftlichen Leben, sondern auch in der Kunst und besonders in der dramatischen Musik. Dies Schickliche müsste der Komponist um so mehr in der französischen dramatischen Musik studiren, als es ja seine Absicht wäre, für ein französisches Publicum zu schreiben; selbst deutsche Meisterwerke würden diesen Zweck nicht erfüllen, selbst Mozart's Opern, die einzige Figaro's Hochzeit ausgenommen, würden den Komponisten zu einem andern Ziele führen, als zu dem vorgesetzten. Jenes Schickliche scheint überdem nicht blos für die Franzosen, sondern auch im Allgemeinen anwendbar zu seyn, denn warum gefallen die französischen komischen Opern in Deutschland, und warum führen die französischen Theater keine einzige deutsche Oper auf?

Das Studium dieses Schicklichen würde den Komponisten in den Stand setzen, jene materiell-romantische Weitschweifigkeit zu vermeiden, die die Erbsünde der deutschen poetischen und musikalischen Kunst ist und die da immer Vielerley statt Viel zu geben pflegt. Sich *aussprechen* war (sonderbar genug) vor einigen und zehn Jahren ein Modewort der deutschen poetischen Schule: diese scheint endlich beydes, ausgesprochen und sich ausgesprochen, zu haben. (Ich irre mich auch vielleicht, denn die Schicksals- und andere Tragödien, die eben so wenig in die dramaturgischen als zeitlichen vier und zwanzig Stunden passen, gefallen ja noch immer in Deutschland). Aber, wer sich in Frankreich in dem nemlichen Sinne auf dem Theater *aussagen* und *ausspielen* wollte, würde wenig Glück machen. Ich muss erwarten, dass übelwollende Leser auch hier, trotz der Art und Weise, wie ich mich bey jeder Gelegenheit über französische Kunst und Musik äussere, werden missverstehen wollen, fühle aber keinen Beruf in mir, mich dagegen zu vertheidigen.

Es dürfte, bey dem Ernste, der diesem meinem Aufrufe an die deutschen Tonkünstler zum Grunde liegt, nicht unzweckmässig seyn, ausser dem künstlerischen Gesichtspunkte, aus welchem ich den Gegenstand bisher betrachtet habe, schliesslich auch die äusseren Bezüge, welche derselbe darbieten möchte, zur Sprache zu bringen. Und hier stellt sich mir vornemlich die Pflicht dar, den Gegenstand ökonomisch zu berücksichtigen: eine Nothwendigkeit, die um so unerlässlicher ist, als ja selbst die edelsten geistigen Tendenzen mittelbar und unmittelbar von der Befriedigung unserer körperlichen Bedürfnisse bedingt werden. Ich merke also an, dass, wer auf blos frivole Sinnes-Vergnügen Verzicht leisten will, verhältnissmässig in Paris wohlfeiler, wie an jedem andern Orte der civilisirten Erde, leben kann, vorausgesetzt, dass ihn seine gesellschaftlichen Verbindungen zu keiner Art von äusserer Repräsentation nöthigen. Unter dieser Voraussetzung kann er jährlich von fünfhundert Thalern mit allem dem Anstande leben, dem sich ein rechtlicher Mann in Kleidern, Wohnung und Nahrung zu unterwerfen nöthig hat. Zwey Jahre dürften verfliessen, ehe er die Früchte seines Fleisses zu erndten vermöchte. Dagegen stellt sich ihm die

Hoffnung das, schon vom Ertrage von drey dreyactigen Opern, die Sensation erregen und also auf dem Repertoire bleiben, sich selbst bis an sein Ende, und seiner Familie noch zehn Jahre nach seinem Tode einen anständigen Unterhalt zu verschaffen *).

Paris, im May 1819.

G. L. P. Sievers.

NACHRICHTEN.

Krakau. Kein Land in Europa ist bisher, wo von schönen Künsten und insbesondere von Musik die Rede war, weniger bemerkt worden, als Polen, und wohl mag dies die Schuld seiner Bewohner seyn; doch beginnt auch hier die bessere Bildung und Einsicht, welche Einzelne in fremden Ländern gewonnen haben, als ein fruchtbarer Saamen zu wirken und gute Früchte zu versprechen. So bildete sich hier zu Ende des Jahres 1817, freylich unter mancherley Schwierigkeiten, ein musikalischer Verein aus beynahe 400 wirkenden und Ehrenmitgliedern, in welchen Gebildetere ohne Unterschied des Standes und Geschlechts aufgenommen werden und welcher von dem regierenden Senat im Februar 1818 bestätigt und mit Privilegien begünstigt wurde. Dieser Verein besteht in zwey Abtheilungen: der erstern liegen die allgemeinen Anordnungen und die Beurtheilung der Musikwerke ob; die andere beschäftigt sich mit der ausübenden Musik, nimmt jedoch, zu Erhaltung der Gleichheit, auch an den Berathschlagungen der erstern Theil. Drey Sonntage sind den Sitzungen, Proben und sonstigen Anordnungen, der vierte aber der öffentlichen Ausführung der Musik gewidmet.

Der Fonds des Vereins geht aus den jährlichen Beyträgen der Ehrenmitglieder (zu 12 Poln. Gulden oder 2 Thlr.), aus freywilligen Beyträgen und aus dem Ertrage fünf öffentlicher Concerte hervor, welche theils für diesen Zweck, theils für die Unterstützung kranker oder unfähig gewordener Musiker jährlich gegeben werden. Künftig, wenn das Stiftungscapital sich hinreichend vergrössert haben wird, soll auch für Unterricht der Jugend in Musik gesorgt werden.

Mit der innern Anordnung beschäftigt sich ein Ausschuss von 12 Mitgliedern beyderley Arten; 5 Personen aus dem Ausschusse sind jedoch hinlänglich, um eine Sitzung halten zu können.

Der jetzige Präsident des ganzen Vereins ist der um den Freystaat Krakau in vieler Hinsicht verdiente würdige Präses des Senats, Herr Graf von Wodzicki, Vicepräsident ist Herr Canonicus Graf Sierakowski, ein alter polnischer Patriot, der durch ansehnliche Beyträge für den Verein viel geleistet hat, das Secretariat des Vereins versieht Herr Consistorial-Secretair Janowsky (auch diesem Mann verdankt der Verein viel Gutes, besonders die ganze Einrichtung der Statuten, und manche zweckmässige Anordnung), und zum Director der Musik ist für dies Jahr Herr Cantor Nowakiewicz gewählt worden.

Wir können hierbey nicht unbemerkt lassen, dass die Zeit der öffentlichen monatlichen Concerte viel zu kurz, nemlich nur eine Stunde in der Mittagszeit ist, und dass daher nur wenig Stücke in einem Concerte gegeben werden können.

Im Allgemeinen ist die Musik für eine Stadt wie Krakau, in welcher so viele Musiker und Musikfreunde leben, sehr schlecht, und mit der Musik mancher kleinen Stadt Deutschlands nicht zu vergleichen.

Gute Violinisten fehlen hier ganz, und die vorhandenen scheinen allzu zufrieden mit sich zu seyn, um nach höherer Ausbildung zu streben. Auch ist dies bey dem Geschmacke des grössten Theils des Publicums nicht befremdend, welches, durch eine Polonaise und andere triviale Dinge leicht befriedigt, für bessere Musik wenig Sinn zeigt.

Eben so fehlt es fast für jedes Instrument an einem fertigen Künstler, und was die Theorie betrifft, können wir nur einen Mann von gründlicher Kenntniss hierin nennen; den Orga-

---

*) Es widerstrebt mir, hier das Edle mit dem Gemeinen in hartscharfe Berührung bringen zu müssen. Nichts desto weniger sehe ich mich gezwungen anzuzeigen, dass, wenn mich der oben besprochene Gegenstand war möglich, in Briefwechsel verwickeln wollte, ich nur auf portofreye Zusendungen antworten werde. Es hat mich viel gekostet, ehe ich ehemals und jetzt wieder zu einer solchen Erklärung habe Muth fassen können. S.

nisten an der hiesigen Kathedralkirche, Herrn Goroniakiewicz.

Als Sänger zeichnen sich die Geschwister Kratzer aus: der ältere Bruder ist ein guter, für Krakau der beste, Bassist, der jüngere Bruder Tenorist, die Schwester ist oder war vielmehr eine gute Sängerin. Ausserdem hört man einen Hrn. v. Makowski, der aber mehr Naturalist als wirklicher Künstler ist, sehr gerne, und wir müssen gestehen, dass seine Stimme von bedeutendem Umfang und angenehmen Ton ist. Tenor singt ausserdem noch ein Herr Bugunski, schwach mit Verzierungen überladen, sonst aber nicht übel. Die übrigen Sänger und Schreyer nebst dem weiblichen Personale dürfen nicht erwähnt werden. Am meisten wird hier Klaviermusik geliebt und geübt, und es giebt hier viele sehr fertige Claveristen.

Von grösseren ausländischen Musikwerken kennt man hier nur sehr wenige, weil die Mittel zu ihrer Ausführung noch fehlen, und man begnügt sich daher mit Ouvertüren, Klavier- und Quartett-Ansätzen.

Das Theater ist erbärmlich, und verdient kaum diesen Namen.

Noch müssen wir den liberalen Sinn des Herrn Mathias von Knolz rühmen, welcher den schönen Saal seines Hotels (au Roi d'Hongrie) dem Verein zu den öffentlichen Concerten unentgeldlich eingeräumt und auch schon viele andere Beweise seines Eifers für die Kunst gegeben hat.

Fulda, im April. Wenn man auch von Städten, wie die unsrige, welche keine fürstliche Kapelle und kein Theaterorchester besitzen, nicht Berichte von neuen und grossen, mit aller Vollendung dargestellten, Musikwerken und anderen bedeutenden Kunstereignissen erwarten darf, so verdient es doch bemerkt zu werden, wie durch die immer mehr sich verbreitende und läuternde Liebe zur Musik auch an Orten von sehr beschränkten Kunstmitteln, diese Schwierigkeit überwunden und manches Gute geleistet wird. So hat sich hier unter der Leitung des Herrn Henkel (Stadtkantor und Musikdirector) und Herrn Egelings eine Concertanstalt gebildet, welche uns mit lobenswerthen Darstellungen vieler älterer und neuerer Musikwerke erfreute, von welchen die vorzüglichsten hier genannt seyn mögen, als: Symphonien von Mozart, Ries, Blyma, Witt u. a. Ouverturen von Romberg, Lindpaintner (aus den *Pflegekindern*: eine geniale Komposition), von Spontini, Rossini, André, Bühner, Uber u. a. Andrés originelle und charakteristische Ouverture zu den *Hussiten* gefiel sehr, der eintretende Choral, von den Blasinstrumenten mit Genauigkeit und Delikatesse vorgetragen, war von schöner Wirkung. Die vorzüglicheren Gesangstücke waren aus Haydns Jahreszeiten, Arien von Mozart, Pär, Winter und Sirnn. Ausserdem hörten wir Concerte von Mozart und Wölfl (das schöne Concert: Le Calme, auf einem von Roth in Fulda gebauten, recht guten aufrechten Pianoforte), von Rode, Krommer, Wilms, Jadorf und Henkel. Auch für die Verbesserung der Kirchenmusik ist hier manches Zweckmässige geschehen.

Leipzig, im *May*. Herr *Sattler*, Instrumentmacher in Leipzig, verfertigt neuerdings chromatische Waldhörner mit Ventilen, nach Art der Stölzelschen, die sich jedoch von diesen dadurch unterscheiden, dass sie 1) drey Ventile haben, und dadurch in der tiefen Octave noch mehr Umfang erhalten, als die Stölzelschen mit 2 Ventilen; und dass 2) die Ventile an der Seite angebracht sind, wodurch die den Hornisten zeither gewöhnliche Haltung des Instruments beybehalten werden kann. — Ich habe mich von der zweckmässigen Einrichtung dieser Horns überzeugt, und wünsche Herrn *Sattler* den besten Erfolg, welcher ihm um desto mehr zu gönnen ist, da er verhältnissmässig billige Preise macht.

Musikdirector *Friedrich Schneider*.

Recensionen.

Concertino per il Corno principale con accompagn. dell' Orchestra, comp. da Carlo Maria de Weber. Op. 45. Lipsia, presso Peters (Pr. 1 Thlr. 12 gr.).

Wenn unsre deutschen Instrumentalcomponisten den jetzigen französischen in irgend etwas nachfolgen sollten, so wäre es wol darin, dass sie für die, aus bekannten Ursachen, zum Concertspielen weniger geeigneten Instrumente nicht mehr

die alte, hergebrachte Form der Concerte beybehalten, obschon sie für andere Instrumente gut ist, ja vielleicht die beste seyn mag; sondern dass sie weit kürzere Concerte schreiben, die aber doch dabey wahre Ganze bildeten, und auch solche, worin sich ein guter Solospieler, jener Kürze ungeachtet, von mehren Seiten zeigen und vortheilhaft hervorthun könnte. Denn wer kann es leugnen, dass uns bey Concerten von den gewöhnlichen drey, fast immer auch langen Sätzen z. B. für das Waldhorn, den Fagott, die Hoboe, die Viola, und selbst für die Flöte, wenn sie sonst auch nicht übel geschrieben sind und von geschickten Musikern vorgetragen werden, wo nicht Langeweile, doch eine gewisse Abspannung und Lässigkeit befällt, die sich zu holen man doch sicher nicht das Concert besucht? Und welch eine Last für den Concertisten, dies am Auditorium zu bemerken, und sich doch hindurcharbeiten, wol auch abquälen zu müssen? Wer könnte überdies da so gut spielen, als hätte er etwas Kürzeres vorzutragen, und was mehr Antheil erregte? die *allergrössten* Virtuosen — nun ja, diese werden auch in solchen breiten Concerten lebhaften Antheil zu erregen, diesen Antheil festzuhalten, und wol gar ihn immer mehr zu steigern wissen: diese mögen sich denn auch dergleichen schreiben oder schreiben lassen, nur aber sie für sich behalten, denn was *gedruckt* wird, soll doch nicht für drey, vier Leute, sondern für viele! —

Das hier genannte Concert des Herrn Kapellm. v. Weber gab zu dieser Herzensergiessung natürlichen Anlass: es ist nemlich weit kürzer, als ein gewöhnliches Concert, macht doch ein wahres Ganze, und auch ein solches, worin sich ein guter Solospieler, der Kürze ungeachtet, von mehren Seiten zeigen und vortheilhaft hervorthun kann; ja, was das Letzte anlangt, so ist dem Concertisten eher zu viel, als zu wenig angemuthet, indem mehre Stellen, sollen sie nicht herausgewürgt, sondern leicht und fliessend, mit festem, gleichem Ton, und *deutlich* herauskommen, schwer genug sind; weshalb denn auch zu wünschen gewesen wäre, Hr. v. W. hätte noch mehr erleichternde Varianten für weniger ausgezeichnete Virtuosen hinzugesetzt, als er wirklich gethan hat.

Dass das Werk dabey, als Musikstück überhaupt, interessant, nicht ohne Originalität und brav gearbeitet seyn, das werden die Leser bey diesem Verf. voraussetzen; und der Rec. setzt nur hinzu, dass es diese Vorzüge in sehr bedeutendem Grade besitze. Hr. v. W. lässt das Orchester mit einigen Takten *Adagio* (E moll) das Ganze einleiten, dann tritt das concertirende Horn mit einer sanften Melodie in derselben Tonart, *Andante*, in der Art eines *Siciliano*, nur ernsthafter, ein, und führt den kurzen Satz durch manche künstliche, doch dem Instrumente nirgends zuwiderlaufende Modulation fort, bis er auf der Dominante ruhet. Nun beginnet das Horn ein höchst einfaches, heiteres, artiges Thema in E dur, *Andante con moto* (dem Charakter nach, mehr *Allegretto*), und dies wird von ihm viermal, wechselnd mit Cantabile und Bravourpassagen, variirt. Die letzte Variation lässt in eine ausgeschriebene Cadenza für das Concertinstrument aus, und hieran schliesst sich für dasselbe ein schönes *Recitativ*, das, wird es vorgetragen, wie es gemeynt ist, eine grosse Wirkung thut, und wo namentlich auch der originelle, imposante und gewaltig spannende Schluss sehr zu rühmen ist. Dieser tritt allerdings noch viel mehr und noch viel wirksamer hervor, wenn der Virtuos der Contratöne ganz mächtig, und nicht sich an die erleichternde Variante zu halten genöthigt ist, wozu aber *viel* gehört. Hierauf folgt nun, wieder in E dur, ein munteres, pikantes *Finale*; nämlich eine lang ausgeführte, für das Horn brillante und den Solospieler, nach jenem, besonders wenn er die hohen Gänge wählt, tüchtig anstrengende Polonoise.

Die Orchesterpartie ist nicht unbedeutend, doch für geschickte Männer gar nicht schwer. Besetzt ist sie mit 1ster, 2ter Violin, Viola, Bass (das Violoncell ist an mehren Stellen mit guter Wirkung selbstständig benutzt), einer Flöte, zwey A Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern und zum Finale Trompeten und Pauken.

Gesänge aus Corona, einem Rittergedichte von Friedr. Baron de la Motte-Fouqué, mit Begleitung des Klaviers ges. durch Adolph von Vagedes. Op. 3. Bonn u. Cöln, bey Simrock (Pr. 6 Fr.)

Ref. wurde durch dies Werk, das nicht weniger, als 16 Stücke enthält, auf eine um so angenehmere Weise überrascht, je mehr er aus ei-

gener Erfahrung die Schwierigkeit kennt, welch eine Reihe einander im Inhalt und Form meist verwandter Dichtungen, gleichfalls den musikalischen Ideen und Formen nach einander verwandt, doch aber mannigfaltig und anziehend in Musik zu setzen: je weniger ihm der Name des Komponisten (sey er nun ein wahrer oder ein angenommener) bekannt war, und je mehr die schwierige Aufgabe hier durchgehends auf eine, im allem Wesentlichen achtbare, in mehren Stücken aber wahrhaft ausgezeichnete Weise gelöset worden ist. Verwerflich, oder auch nur ganz unbedeutend findet Ref. kein einziges Stück: die Nummern 2, 5, 6, 7, 9, 11, 12 und 14. aber werden sich Allen, die deutschen Liedergesang zu würdigen und zu geniessen verstehn, sehr werth machen und werth erhalten. Jedes Gedicht in Hinsicht des darin herrschenden Gefühls richtig aufzufassen, und dieses Gefühl in der Musik bestimmt auszudrücken; in der Form dieser Musik aber vor allem für einen einfachen, natürlichen Gesang zu sorgen, ohne dass darum jedoch die Begleitung vernachlässigt würde: dies dürfte der Hauptvorzug des Komponisten dieser Lieder seyn. Mit den Erfindungen derselben an sich betrachtet, so wie mit der Declamation des Einzelnen, und auch mit der Harmonie im Ganzen, wird man fast überall zufrieden seyn; stehen die Lieder auch in dieser Hinsicht den bekannten Mustern unserer trefflichsten Liedersänger nach. Einzelne Reminiscenzen aber, zuweilen eine harmonisch unrein geschriebene Stelle, und einige Ungewandtheit da, wo der Gesang mehrstimmig wird — was jedoch nur einigemal geschiehet: das möchte alles seyn, was man ausstellen könnte. — Die meistens, nicht nur überhaupt ausgezeichneten, sondern auch recht eigentlich musikalischen Gedichte Fouqué's sind freylich auch eine Hauptursache, warum man gern bey dieser Sammlung verweilt und gern wieder zu ihr zurückkehret. — Der Gesang hält sich übrigens in so mässigem Umfang der Töne, dass die Lieder sämmtlich von jeder gebildeten, männlichen oder weiblichen Stimme vorgetragen werden können: doch ist überall, wo das Gedicht seinem Inhalt oder Ausdruck nach, mehr einer weiblichen, oder mehr einer männlichen Stimme zusagt, darauf Rücksicht genommen, nicht nur im Umfang und in der Lage der Töne, sondern auch, und noch mehr, im Charakter und in der Stellung der Melodie. Dieses, so wie auch anderes oben Gerühmte, spricht offenbar für einen einsichtsvollen, erfahrnen Musikfreund, und für einen denkenden und vorzüglich gebildeten Mann überhaupt. — Das Aeussere des Werks ist vom Verleger schön ausgestattet.

K u r z e A n z e i g e.

Huitième Divertissement (The Banks of the Danube) avec accomp. d'une Flûte ad libitum, comp. par J. B. Cramer. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel (Pr. 12 Gr.)

Ein ernsthaftes, sehr gut ausgeführtes, besonders auch in seinen Modulationen ausgezeichnetes *Moderato*; dann das Liedchen, das der Titel angiebt, und welches nicht sowol variirt, als worüber und wobey vom Komponisten manches Angenehme und Gefällige in gutem Zusammenhange gesagt wird; zum Schluss ein munteres Rondo, dessen Thema wie ein hebender östreichischer Volksländerer klingt, und das auch meistens in solchen tanzmässigen Gängen und Clausen fortgeführt wird. Das Ganze bietet ein gefälliges, erheiterndes Unterhaltungsstück für müssig Geübte, und zugleich ein nützliches Uebungsstück für Scholaren, die nicht mehr allzuweit zurück sind. Dass Hr. Cr. auch dergleichen kleinere Werkchen viel sorgsamer und gründlicher behandelt, als die meisten der jetzigen Klaviercomponisten es thun: das braucht nicht erst gesagt zu werden. Die Flöte ist ganz *ad libitum*, und kann, da ihre wenigen obligaten Sätzchen absichtlich so geschrieben worden, dass sie ohne Zwang zugleich vom Klavierspieler vorgetragen werden können (weshalb sie mit kleinen Noten seiner Stimme beygesetzt sind), ohne allen bemerkbaren Nachtheil wegbleiben. Dennoch ist sie nicht blos verdoppelnd, sondern mit Geschicklichkeit und Fleiss geschrieben, weshalb sie auch die Wirkung vermehrt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Juny. **No. 25.** 1819.

Freuden und Leiden eines Componisten bey der Aufführung seiner Werke.

Der Kapellmeister C. unterhielt sich mit dem Musikfreund N. gern über Gegenstände seiner Kunst. So kam auch einst die Rede auf die Freuden und Leiden eines Componisten bey der Aufführung seiner Werke.

Im Allgemeinen hat wohl, äusserte er, jeder Meister eine Vorahndung davon, welche Wirkung sein Tonwerk machen werde. Doch war ich jederzeit in einer grossen Spannung der Seele bey der ersten Probe, wo das, was ich geistig geschaffen, mir wie ein Fremdes leibhaftig entgegentrat.

Stolz und Beschämung wechselten in meinem Gemüthe, dass ich es gewagt, das züchtig und geheim Erzeugte so in die Welt hinauszustellen.

Ich hatte mich und mein Kind verstanden, wir hatten in einigem Rapporte gelebt, aber jetzt sollte es der Gesellschaft, der Welt angehören: es sollte sich darstellen, aussprechen, sollte laute Kunde geben von sich, und von mir, seinem Vater.

Manches, wovon ich mir viel versprochen, ging es gut als verloren. Der Eindruck des Ganzen riss diese Einzelnheiten in seinem Strome dahin. Ich begriff, dass die Totalwirkung auch bey dem durchaus gelungenen Werk nicht gleich sey der Summe der einzelnen Wirkungen, die die Theile, vermöge des ihnen inwohnenden organischen Lebens, unter günstigen Umständen hervorzubringen vermöchten.

Manches aber, was ich in schaffender Phantasie, von Satz zu Satz fortschreitend, gemüthlich ausgebildet zu haben glaubte, war jetzt, gegen die Macht des Ganzen gehalten, zu leer, zu breit, zu spitz oder dünn, von zu gedrängtem Detail, viele Stellen verriethen zu sehr die Farbe der besondern Gemüthsstimmungen.

Ich konnte erst jetzt den Standpunkt in der richtigen Entfernung von meinem Musikwerk nehmen und seine aus der Harmonie der Theile hervorgehende Haltung prüfen.

Bey meinen früheren Werken wurde die Partitur nach der ersten Probe gewaltig durchstrichen. Aber auch jetzt noch kann ich mein Produkt nie fertig nennen, es wächst mit mir, ich bereichere es mit dem Ertrage meines neuesten Lebens und Fühlens, es ist ganz, aber nicht geschlossen, es hat Anfang, Mittel und Ende, ist aber nicht vollendet.

Habe ich das Werk in guten Tagen und Stunden erzeugt, so wird es durch die nachherigen Verbesserungen gewöhnlich wachsend grösser, weil manches Gedrängte sich auszudehnen sucht, und die fast verschleuderte Fülle sich bequem gemessen lassen will, umgekehrt verkleinert sich dasselbe, und drängt sich in sich selbst zurück, wenn ich es in gemischten Stimmungen, in ungleicher Gemüthslage gefertigt.

Es giebt wohl nicht leicht einen Künstler, Dichter etc. der die Form so in seiner Gewalt hätte, dass er sein Werk, wie es aus dem Gusse kam, ohne Nachhülfe und Feile aufzustellen wagen dürfte, und der, um von dessen Wirkung überzeugt zu seyn, es sich ersparen dürfte, von demselben sich gewissermassen zu entfremden, und ihm wie dem Werke eines Andern entgegen zu treten.

Ein anderesmal äusserte sich der Kapellmeister C. über die ersten Sänger und Sängerinnen. Sie sind die rechten Freude- und Leidgeber für uns, sagte er. An ihnen scheitert oft, wenn auch Orchester und Chor vortrefflich sind, das geniale Musikwerk

Selten trifft man bey einer Kapelle oder einem Theater ein solches köstliches Vier-, Fünf-, Sechsgespann an, wie man es voraussetzt, wenn man etwas Gutes schafft, ich will von einem Doppelzuge gar nicht reden. Bald taugt die prima, bald die seconda Donna nicht viel, bald ist der primo huomo, bald der komische oder ernste Bass nicht zum Anhören.

Was hilft denn alles Bemühen des Musikdirectors, alles Schweiss der vielen Hülfspersonen von Himmel und Erde bewegenden Maschinisten, bis zum aufklärenden und verfinsternden Lampenputzer herab?

Aber jene kostspieligen Singvögel seyen auch in ihrer Art wirkliche Virtuosen, so sind sie vielleicht von so disparater Singnatur, dass weniger menschliche Subjecte doch etwas Harmonischeres leisten würden. Denn es ist bekannt, dass gewisse Stimmen und Singweisen sich so schwer verbinden, als Oel und Wasser.

So geschieht es denn, dass jede Oper an jedem, wenn auch kunstberühmten Theater ein anderes Werk wird, und am wenigsten das, was es eigentlich seyn soll, und nach seinem Urbilde in der Seele seines Schöpfers war.

Der Componisten, fuhr der Kapellmeister fort, kann aber, wenn wir das unendlich verschiedene unter einfachere Ausdrücke bringen wollen, vorzüglich in dreyerley Hände fallen.

Ich zähle sie auf: Ein Sänger der ersten Art sieht eigentlich die ihm zugetheilte Stimme nur für rastrirtes Papier an, das er nach seiner Eingebung mit Noten ausfüllt. Was von dergleichen schon darauf steht, das sind ihm nur rohe Andeutungen des Tonsetzers, der, weil er selbst kein grosser Sänger ist, auch den Gusto von dem Feinen und Sublimen der Kunst versteht.

Der Notenplan gilt ihm für das ausgefahrne Geleise einer Landstrasse, das er gern vermeidet, und das Chausseegesetz des Componisten verleitet seinen genialen Widerspruchsgeist zu immerwährenden Abschweifungen vom vorgeschriebenen Wege.

Es ist nicht zu sagen, was ich schon ausgestanden, wenn so ein unruhiger Voyageur, während meine Musik-Caravane ordentlich ihres Weges zog, auf seinem tanzenden Kunstklepper bald rechts bald links von der Strasse wettete, von Zeit zu Zeit den Zug mit seinen Volten und Lanzaden durchbrach und Harmonie und Ordnung störte.

Ich habe einem solchen musikalischen Kunstreiter immer einen Esel unter den Hintern gewünscht, nur damit er beym Zug bliebe.

Ein Sänger der zweyten Art oder Unart, und diess geht vorzüglich auf die komischen bemüht sich eigentlich — keiner zu seyn, sondern vielmehr ein Instrument, oder mehr Töne und ihre Laute, man kann keinen reinen Klang von ihm fordern. Am liebsten ist es ihm, wenn es etwas zu quarren und quacken, zu krähen oder miauen gibt. Dergleichen versäumt er nicht möglichst oft anzubringen. Das Forte erweckt ihn zum Kreischen und Johlen, das Piano zum brummen oder piepen.

Er ahmt gern ein oder das andere Blasinstrument nach, oder ein Thier, oder eine Karikatur von Menschenstimme. Sein Gesang ist, wenn es gut geht, ein singendes Sprechen.

Es ist jammerschade um die Musik, die ihn begleitet. Ich habe mir oft, wenn ich einen solchen Rohrdommel- oder Eselschreyer im Orchester mit dem Stein'schen Flügel anwehen musste, statt desselben jene Schweinsorgel am eigentlichen Wortverstande unter die Hände gewünscht, wo einer Borstenvieh von verschiedenem Alter durch Stiche mittelst einer Clavistur zum Schreyen brachte.

An diese beyden, den Ueberkünstlichen und den Geschmacklosen — stellt sich als dritter Mann der Seelenlose.

Er sieht die Noten für eine Art Algebra an, die er durch Singen entrichtet. Mit bürgerlichem Sinne beobachtet er hierbey seine Schuldigkeit, um nicht wegen Defraudationen belangt zu werden. Er unterschlägt keinen Heller von diesem aesthetischen Zahlungsmittel, aber er leistet auch nur, auf was man klagen kann, und nicht drüber.

Das Singen geschieht also bey ihm und seinesgleichen aus einer äussern Veranlassung und Nothwendigkeit. Es ist Erwerb, Beruf ohne Liebe, Liebhaberey ohne Beruf, Ostentation, Modesache.

Bey solchem Gesange ist dem Hörer nicht wohl und nicht weh, es lässt ihn, wer er ist, es ist in aesthetischer Hinsicht nichts geschehen, und die Welt erfreut sich keiner neuen Erscheinung im Reiche des Schönen.

Gottlob! dass ich in der vierten Art gelungt bin. Ich halte mich, weil ich ihr etwas Gutes wohlbehagen will, aus angeborner Neigung auf die wohlbliebe Seite.

Wie ist dem Componisten zu Muthe, wenn er seine Parthie dem holden Wesen zugetheilt findet, das aus einer innern Nothwendigkeit singt! Sobald die Künstlerin das Notenblatt erhält, versenkt sich ihr Sinn in die kalten starren Zeichen, um sie zu erwärmen und flüssig zu machen.

Was der Tonsetzer geschaffen, das sieht sie an sich, an entwendet es ihm, um es ihm herrlicher, schön verkörpert, tief beseelt wiederzugeben.

Er hat freylich das Beste damit gewollt, hat weder Genie noch Fleiss gespart, aber so bald verleiblicht und vergeistigt vermochte er doch seine lebhafteste Einbildungskraft nicht zu denken.

Es ist ja das Wesen des Lebendigschönen, dass Traum, Ahndung, Phantasie es nie erreichen, dass es fühlenswerther, besser, neuer ist, als all' unser Hoffen und Wünschen. Wie vermöchte es uns sonst zu erfreun, zu rühren?

Nicht vergebens hat den Meister gleich ihr erstes Intoniren mit einem süssen Schauer erfüllt. Er blickte ja schon hier in die Tiefe einer klaren, reinen, bescheidenen, warmen Kunstseele hinab, und ahndete aus wenigen Gängen Jahre des Fleisses, der Schule, der unausgesetzten Uebung.

Ach was ist ein Ton aus einer schönen Kehle! Und nun erst ein harmonischer Bund, eine Verschwisterung solcher im Gesange lebenden Wesen! Wie musste dem Meister zu Muthe seyn, wenn ihn sein Werk das erstemal so begrüsste?

Mussten nicht auch Vergleichung, Tadel oder kaltes Lob verstummen, hier, wo das rein zusammenstimmende Menschliche, Endliche sich würdig gemacht hätte, das Uebersinnliche, Unendliche wiederzustrahlen?

N a c h r i c h t e n.

Wien. Uebersicht des Monats May.

Hoftheater. Hier sahen wir unmittelbar auf einander folgende drey Tenorsänger: Herrn Stümer aus Berlin, Herrn Babnigg aus Pesth, und Herrn Nieser aus Mannheim, welche wechselweise als *Tamino, Belmonte, Licinius, Johann von Paris, Pylades, Azor* u. s. w. Gastspiele gaben, und worunter vorzüglich der Erstere durch eine angenehme, wenn gleich nicht starke Stimme, durch einen sehr gebildeten Vortrag und treffliche mimische Darstellung allgemein ansprach. Besonders gelungen ist noch im Ganzen die Wiederaufführung der *Semiramis* zu nennen, worin Mad. Lembert als ein Stern seltener Grösse glänzte, und die Chöre mit gigantischer Kraft wirkten. Herr Nieser gab den Tamino in dramatischer Hinsicht vielleicht mehr überdacht und richtiger, als alle seine zahllosen Vorgänger, allein er schadete sich selbst durch die im übermässig langsamen Zeitmass genommenen Gesangstücke und den sehr bemerkbaren Mangel an strenger Schule, bey seiner Jugend und herrlichen Naturanlagen lässt sich jedoch noch vieles erwarten.

Im *Theater an der Wien* wurde Rossini's *diebische Elster* (*la gazza ladra*) am 5ten zum erstenmal gegeben, und bisher öfters mit Beyfall wiederholt. Diese Musik ist abermals, so wie die übrigen zahlreichen Kinder dieses fruchtbaren Vaters, ein Gemengsel von wahren Schönheiten und entstellenden Auswüchsen, eine Compilation ganz herrlicher Ideen an ekle Trivialitäten sich reihend, eine Fundgrube ächten Goldes mit Schlacken amalgamirt; sehr geniale Züge im Plan und in der Ausführung werden von solchen Gemeinheiten besudelt, die Gränzlinien des Erhabenen und Lächerlich Kindischen nähern sich so sehr, dass jedem wahren Kunstfreund das Herz bluten muss, wenn er ein grosses Talent mit seinem Pfunde so verschwenderisch haushalten sieht. Wahrlich! Rossini musste als Theatercomponist vielleicht die höchste Stufe erklimmen, wollte er auch das warnende *festina lente* beherzigen, und bey seinem vielversprechenden Embryonen eine wohlthätige Feile gebrauchen. Aber freylich, wenn man für eine Oper 500 Stück Ducaten, und im Laufe des Jahres mitunter 15 bis 20 Scritturen aus allen Winkeln und von den ersten Bühnen Italiens erhält, und überdiess noch von Weihrauchwolken beynahe erstickt wird, wenn grobe Fehler gegen Natur, Wahrheit und gegen die heiligen Gesetze der Kunst nicht nur von der staunenden Menge ungerügt bleiben, sondern im Gegentheile für Edelsteine in der Strahlenkrone des Vergötterten gelten, da muss doch wohl der pecuniäre Gewinn den artistischen überbieten, da wird der bleibro-

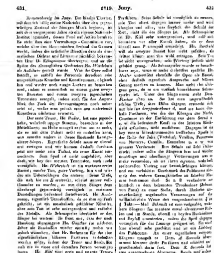
de Ruhm den momentanen Huldigungen, dem blendenden reellen Nutzen aufgeopfert, da muss der Gefühl für das Bessere schweigen, um dem Zeitgeschmacke zu fröhnen und den Seckel zu füllen, und so wird denn drauf losgeschrieben, aus dem Vorrathe benutzt, was halbwegs passen will, der erste beste Gedanke aufgefasst, dem eingeführten Herkommen gemäss gemodelt, die Copistenfleiss im Transponiren ganzer Sätze geübt, und in einem Semester werden, das Hin- und Wiederreisen mit eingerechnet, ein halbes Dutzend solcher halb unreifer Geburten zu Tage gefördert, denen nothwendig Originalität, Correctheit, Wahrheit der Empfindung und des Ausdrucks mangeln muss, da es sich hier nur um schnelles Wachsthum, nie um ach durch Treibhaus-Wärme, handelt. Belege für diese Behauptungen finden sich auch in der *diebischen Elster* leider nur zu viele. Ganz ohne zureichenden Grund, ohne einer aus dem Sujet erklarbaren Ursache beginnt die Ouverture mit Trommelwirbeln und einem pompösen Militairmarsch, der in der Manier, welche wir durch die wiederholten Besuche der französischen Armeen, auch in Deutschland zur Genüge kennen gelernt haben, recht brav geschrieben ist; nur erschwert die Tonart — (E dur) den Bläsern manche Passagen. Das sich anschliessende Allegro im $\frac{3}{4}$ Takt ist ein sehr artiges Scherzo, wie selbe Vater Haydn erfand; auch das zweymalige Crescendo fehlt nicht, aber von einer Andeutung der Katastrophe — der entdeckten Unschuld einer zum Tode verurtheilten Diebin — ist auch nicht die geringste Spur aufzufinden. Die Introduction ist durchaus munter, gefällig, und ganz dem ländlichen Charakter entsprechend. Einen Schatz wunderlieblicher Ideen giesst *Gianetta's* Arie gleich einem Füllhorn aus, und *Pippo's* heiteres Liedchen mit der jovialen Chorbegleitung ist für den Effect meisterhaft berechnet. Einzelne sehr gelungene Stellen enthält das Duett zwischen *Ninette* und *Fernando*, so wie das Trio von diesem und dem *Podestà*; ewig schade, dass das Gute in so entehrender Gesellschaft erscheint. Unharmonische Rückungen, läppische Verzierungen, ein schales Accompagnement, und denn das ununterbrochene Geschmetter der Trompeten, die zwecklosen Kanonenschläge müssen jedem keuschen Ohre ein Gräul seyn. In der Cabaletta des ersten Finals kommen einige überraschende Modulationen vor, welche noch mehr wirken könnten, wenn die Stimmenvertheilung richtiger und fliessender wäre. Der Chorus enthält, wie gewöhnlich, viel Lärm um Nichts. Im zweyten Akt gefällt ganz besonders die Arie des *Podestà*, worin er durch Drohungen *Ninettens* Gegenliebe erzwingen will; diese Melodie ist der Mittelsatz der Ouverture, und er lässt sich recht gemüthlich darauf ländern. Das Duett zwischen *Ninette* und *Pippo* ist zwar sehr gesangvoll, aber eine Stelle darin, wo von Thränen des Schmerzes und der Wehmuth Beyder Stimmen fast erstickt werden, klingt genau wie ein Tyroler-Alpen Kuhreigen. Der Chor der Richter nach dem gefällten Urtheil ist unverbesserlich; hier herrscht Würde, Ernst und Kraft, ohne nichtssagendem Gepolter. Zwey Mittelsätze dieser grossen Ensemble-Stückes sind gleichfalls zu loben, besonders der letztere vor der Stretta, welcher beynahe ganz a cinque voci ohne Begleitung gehalten ist; die Variation in den Bässen, eine zu oft gebrauchte Würze dieses Tonsetzers, bringt zwar Mannigfaltigkeit hervor, stört jedoch die Einheit des Ganzen. Der Trauergesang, womit das 2te Final beginnt, ist beynahe ganz dem *Opferfeste* entwendet, gleich darauf folgt ein handgreifliches Plagiat aus der Schöpfung, dagegen ist wieder der eigentliche Schluss-Vaudeville recht innig und ansprechend. Unter den Darstellenden zeichneten sich besonders Dem. Vio (Ninette), Dem. Hornick Johanna (Pippo), Herr Jäger (Gianetto) und Herr Seipelt (Podestà) aus, letzterer wurde wegen seines trefflichen musikalischen Vortrags mehrmals gerufen. Herr Forti der jüngere (Fernando) scheint mit einer unüberwindlichen Befangenheit zu kämpfen und keinen wahren Kunstberuf zu haben; in der Folge wurde diese Parthie durch Herrn Spitzeder viel zweckmässiger besetzt. — Am 10ten gab Herr Hasenhut, der diese Bühne verlassen hat, zum Abschied eine neue Posse: *Der vazirende Lorenz*, die, für seine Verhältnisse berechnet, nur eine momentane Erscheinung war; eben so die dazu componirte Musik von Herrn Roser. —

Concerte. Am 15ten. Herr Sedlak, Fürstl. Lichtensteinscher Kapellmeister, im Sommer-Palais Sr. Durchlaucht, folgenden Inhalts: a. Ouverture zum Freyherrn von Lanney, von einem heitern, sanften Character; b. Pianoforte-Concert von Moscheles, sehr brav vorgetragen von seiner Schülerin, der 12jährigen Tochter des Concertgebers; c. Arie von Nicolini, gesungen

von der trefflichen Altistinn, Fräulein Milaus; d Clarinett-Concert von Krommer, beyfallswerth gespielt von Herrn Sedlak, e Duett von Paven, gesungen von Fräulein Unger und Herrn Mozatti; f Violin-Polonaise von Polledro, gespielt von Herrn Anton Wranitzky, g Rondo brillante von Moscheles, nicht minder dem Titel entsprechend ausgeführt von des Concertgebers Tochter. — Am 2ten, im Müllerschen Gebäude, Herr Frons, Violinist in der k. k. Hofcapelle, welcher von seiner Composition eine Ouverture, ein Rondo, Variationen und ein Duo concertante für Flöte und Hoboe, von den Gebrüdern Khayll meisterhaft executirt, aufführte und sich als ein solider Spieler und angenehmer Tonsetzer bewährte. — Am 5ten gab Herr Clement im Augartensaale eine Morgenunterhaltung; er spielte ein Rondo brillante von Moscheles, und selbst componirte Violinvariationen über das Thema: *Das klinget so herrlich* mit bekannter Kunstfertigkeit; die übrigen Bestandtheile waren: Spohr's kraftvolle Ouverture aus *Alruna*, zwey Sätze aus dessen Nonett, Cavatine von Mehul aus Uthal, von Herrn Jäger, und der beliebte Bolero, von Dem. Wranitzky gesungen, Variationen für das Pianoforte von Moscheles, gespielt von Fräulein Lassnigg, nebst einem Declamationsstück. Am 6ten, im Hotel zum römischen Kaiser, Herr Rovelli, welcher ein neues Violinquartett und Variationen entzückend schön vortrug; auch Herrn Moscheles erprobte Virtuosität wurde in dem grossen Quintett von Ries bewundert, und die Ausführung der begleitenden Stimmen war nicht minder lobenswerth. Am 9ten wurde im k. k. grossen Redoutensaale das 4te und — für dieses Jahr — letzte Gesellschaftsconcert abgehalten. Den Anfang machte Cherubini's Ouverture aus dem Wasserträger, bis auf kleine Mängel recht gut gegeben. Dann folgte eine Cantate von Herrn Eybler: *Die Hirten bey der Krippe*, bereits vor einigen 30 Jahren für die Tonkünstler-Societät geschrieben; sie enthält Vortreffliches, besonders in den fugirten Chören, welche auch wacker eingeübt waren. Clarinett-Variationen von Cartellieri wurden von einem Dilettanten ziemlich schülerhaft vorgetragen; ganz ohne Werth aber ist die May-Cantate von Herrn Schenk; man muss den braven Componisten bedauern, dass er sich zu solchen ermüdigen, geschmacklosen Spielereyen verleiten liess. Den Beschluss machte Beethoven's Ouverture aus *Prometheus*. — Am 25sten gab Herr Moscheles eine musikalische Privatunterhaltung, wozu er nebst einer Phantasie mit Variationen uns auch zum erstenmal Herrn Hummels neueste Sonate in Fis moll zu Gehör brachte. So vollendet in jeder Hinsicht sein Vortrag in diesem äusserst schweren Stücke war, so eine grosse Vorliebe Ref. seit langem für alle Arbeiten dieses Meisters hegt, so wenig konnte er sich überwinden, diesem, man möchte sagen, grassisch rhapsodischen Tongemälde den wahren Geschmack abzugewinnen. Auch die Kunst hat ihre Gränzen, und Horazens Warnung: *miscere utile dulci*, sollte doch nie ganz ausser Acht gelassen werden. Herr Stümer sang mit Gefühl *Pylades* Arie aus *Iphigenia*, und zum Finale diente das öfter, aber stets gern gehörte Quatuor: *Der Abschied der Troubadours*, gesungen von Dem. Wranitzky, begleitet vom Concertgeber, den Herren Mayseder und Giuliani. —

Kirchenmusik. In der Augustiner-Hofpfarre wurde wieder zweymal Tomaschecks Messe in Es aufgeführt, und Ref. muss gestehen, dass er nach wiederholtem Anhören nur sein erstes Urtheil gerechtfertigt findet, und sich in dieser Gattung nicht leicht etwas Vollendeteres denken kann. Hier sind Kunst, Andacht, Klarheit, religiöser Pathos innig verbündet, und dem Eingeweihten, so wie dem Layen bleibt kein Wunsch unbefriedigt. — Nächstens haben wir Hoffnung, Cherubini's Requiem zu hören. — Von einer neuen Messe eines beliebten Theatercomponisten wollen wir aus Achtung für seine vielseitigen Verdienste lieber ganz schweigen. *Non omnes possumus omnia.*

Miscellen. Dem Vernehmen nach wird der Musikverein eine Baustelle käuflich an sich bringen und die Säle zu dem Conservatorium aufführen. — Die bey S. A. Steiner u. Comp. eröffnete Subscription zu einem Monumente für *Haydn* und *Mozart* hat guten Fortgang, weil jeder Musikfreund den Drang in sich fühlt, eine alte, verjährte Schuld zu tilgen. — Die Ausspielung des Theaters an der Wien ist nun wirklich zu Stande gekommen, und der Absatz der Loose ist bereits ansehnlich.



Braunschweig im Juny. Das hiesige Theater, mit dem ich billig meine Nachricht über den gegenwärtigen Zustand der hiesigen Musik beginne, ist seit dem vergangenen Jahre als ein eigenes National-Institut gegründet, dessen Fond auf Actien beruhet. Es steht ihm eine Verwaltungs-Commission vor, welche über den ökonomischen Bestand des Ganzen wacht, indess die artistische Direction dem als dramatischen Dichter und Litterator rühmlich bekannten Herr D. *Klingemann* übertragen, und an die Spitze des Herzoglichen Orchesters Hr. *Wiedebein* als Anführer gestellt wurde. Was die Oper selbst betrifft, so enthält das Personale derselben sehr ausgezeichnete Künstler und Künstlerinnen, obgleich hin und wieder noch einige Lücken zu bemerken sind, indem es namentlich an einem guten zweyten Bassisten und einem zweyten jugendlichen Tenoristen mangelt, indess auch für den Augenblick das Fach der Bravoursängerin noch unbesetzt ist, wofür man jedoch eine neu eintretende Künstlerin nächstens erwartet.

Der erste Tenor, Hr. *Bader*, hat eine jugendliche, wahrhaft üppige Stimme, besonders in den Mitteltönen; an Höhe mangelt es ihm um so mehr, als er mit dem Falsett nicht so aushelfen kann, wie manche andere in dieser Rücksicht kunstgeübtere Sänger. Eigentliche Schule muss er überall erst erringen und wir können deshalb durchaus jetzt nur mehr sein *Talent*, als seine *Kunst* auszeichnen. Sein Spiel ist nicht ungebildet, aber doch, wie bey den meisten Tenoristen, auch nicht vorzüglich. Hr. *Wehrstedt* ist ein wackerer erster Bassist; runder Ton, guter Vortrag, hin und wieder ein Ueberschlagen des ersteren. Seine Tiefe, die sich bis ins *E* erstreckt, scheint immer vollständiger zu werden, so wie dieser Sänger denn überhaupt gegenwärtig vorzüglich in ernsten Darstellungen bedeutend fortarbeitet. Hr. *Bachmann*, eigentlich Tenorbuffon, da es ihm an Tiefe gebricht, ist ein musikalisch gebildeter Künstler, aber sein Ton ist sehr unbegeistert und entbehrt des Metalls. Als Schauspieler überbietet er den Sänger bei weitem. Es freut uns, dass der nach Hamburg abgegangene Hr. *Günther* im nächsten Jahre als Bassbuffon wieder eintritt; wobey wir jedoch wünschen, dass Hr. Bachmann für die ihm eigenthümlichen höheren Parthieen beybehalten werden möge, indem der Tenor und Bassbuffon sich nie in einer und derselben Person vereinigen lassen. Hr. *Kiel* singt erste und zweyte Tenor-Parthieen. Seine Schule ist vorzüglich zu nennen, sein Ton altert dagegen immer mehr und wird klanglos und zähe, was freylich die Schuld der Zeit, nicht die des Sängers ist. Als Schauspieler ist Hr. Kiel sehr untergeordnet, und soll sich besonders vor aller Komik hüten, da er diese überall zum Possenspiel erniedrigt. Hr. *Berthold* will als zweyter Bassist hier nicht gefallen, als dritter könnte man ihn wohl ertragen. Sein Ton ist nicht unangenehm, sein Vortrag jedoch nicht gebildet genug. Als Schauspieler würde er brauchbarer seyn, wenn er mehr dialectfrei spräche. Hr. *Müller* unterstützt ebenfalls die Oper als Bassist, ohne deshalb eigentlich Ansprüche auf höhern Gesang machen zu können. Man sieht ihn übrigens gern, da er ein vielfach brauchbarer Schauspieler ist. Unter den Sängerinnen steht Dem. *Fischer* oben an. Sie hat eine ungewöhnlich schöne Tiefe, ihre Höhe dagegen erstreckt sich nur bis ins dreygestrichene *d*, und sie kann deshalb Parthieen, wie die der Königin der Nacht, Constanze in der Entführung aus dem Serail u. s. w. die bedeutende Kraft in der letztern Rücksicht erfordern, nicht ausführen. Dagegen ist sie bey einem hinzukommenden trefflichen Spiele in der Rolle der Julia (Vestalin), Vitellia, Prinzessin von Navarra, Camilla, Emmeline u. s. w. von grossem Verdienste. Ihre Schule ist ächt italienisch; indess sollte die Sängerin hin und wieder unnöthige und überflüssige Verzierungen um so mehr vermeiden, als sie ihren *eigenen*, wahrhaft seelenvollen Vortrag nur beeinträchtigen können, und ein verbildeter Geschmack des Publicums niemals den wahren Gesangkünstler zu falscher Manier bestimmen darf. So z. B. veränderte sie kürzlich in dem bekannten Troubadour (Johann von Paris) an einer Stelle, durch ähnliche unzweckmässig angebrachte Verzierungen auf die willkührlichste Weise den vorgeschriebenen $\frac{3}{4}$ in $\frac{2}{4}$ Takt. — Mad. *Schmidt* ist eine vielgeübte, wackere Sängerin für muntere sowol als ernste Rollen und im Stande, überall in beyden Rücksichten mit Beyfall einzutreten, indess ihr Spiel dagegen vorzüglich für das Launige geeignet ist. Sie wird hier überall sehr geschätzt und ist ein Liebling des Publicums. An einer eigentlichen zweyten Sängerin mangelt es. Dem. *A. Seconda* übernimmt kleinere dritte Parthieen und scheint sich nach und nach darin fest. Dem. *S. Seconda* hat eine ausgezeichnete Altstimme. Beyde sind indess

im Spiele nur untergeordnet und leiden an Dialectfehlern. Dem. Meyer gehört eigentlich dem Schauspiele nur an, und zeichnet sich immer mehr als wackere junge Liebhaberin aus, indess singt sie auch manche kleinere Partieen in der Oper, wobey ihr nur hauptsächlich ihre Aengstlichkeit im Wege steht.

Der etwa aus 24 Personen bestehende Chor bildet sich immer mehr als ein fest und exact eingreifendes Ganzes aus, und war selbst zur Zeit der grossen italienischen Oper hier nicht in dem Maasse ausgezeichnet und brav. Durch ihn gewinnen alle grösseren Singspiele einen recht eigentlichen Werth und jene unterstützende Kraft, deren hauptsächlich alle grösseren Ensembles bedürfen.

Das Orchester, welches eigentlich in Fürstlicher Besoldung steht, ist der Nationalbühne für die Oper frey gegeben, und befindet sich unter specieller Direction des vorgenannten Herrn *Wiedebein*. Bey den ersten und zweyten Geigen sind zusammen 10 Personen angestellt, bey der Bratsche 2, beym Violoncell 3, beym Contrebass 3, 2 Flöten, 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotten, 2 Trompeten und ein Pauker. Unter diesem Gesammt-Personale befinden sich einzelne sehr ausgezeichnete Solospieler; so nennen wir bey den Violinen die Herren *Müller* und *Markmann*, bey der Flöte Herrn *Steppler*, bey der Clarinette Hrn. *Rauch* und bey der Oboe Hrn. *Verling*. Die Hörner pressiren, den Fagotten fehlt es an Delicatesse, und ein *fester* eingreifender Contrebass wäre äusserst zu wünschen. So viel Lob auch der Direction des Herrn Wiedebein in mancher Hinsicht gebührt und so sichtliche Mühe derselbe überall sich giebt, so mangelt doch oft in dem Spiele der ersten Geigen die Einigkeit unter sich selbst, und dieselben heben sich nicht selten im Einzelnen bey untergeordneten Sätzen oft zu dreist hervor, so wie es denn hin und wieder auffallend bemerkbar ist, dass nicht immer ein zusammengreifender Wille das Verschiedene zu einem einzigen in sich zusammenstimmenden Ganzen verbindet. Mehrere Opern sind übrigens äusserst gut eingespielt: z. B. *Tancred*, das *Opferfest*, die *Vestalin*, *Don Juan* u. s. w., manche dagegen wie z. B. *Figaro's Hochzeit*, *Ahnu* und andere minder. Als Correpetitor ist Herrn Wiedebein gegenwärtig ein fleissiger junger Mann in der Person des Herrn *Luhrs* beygeordnet, und wir können somit für die Folge auf einen raschern Fortgang im Opernwesen hoffen. — Zu den Uebelständen in einem gebildeten Orchester gehört übrigens das lange und immer wiederkehrende Einstimmen der einzelnen Instrumente ein und zwischen den Darstellungen, welches um so mehr Unwillen erregen muss, wenn auch einige Passagen dabey eingegeben werden. Dergleichen will auch und fest abgethan seyn, und man muss das Ohr des Zuhörers gänzlich damit verschonen.

In der letztern Zeit hat sich bey der hiesigen Oper Herr *Gerstäcker*, vom Hamburger Theater, durch seine Gastdarstellungen, unter welchen wir besonders den jüngern *Sargin*, *Belmonte* und *Tancred* ausheben, ganz vorzüglich ausgezeichnet und dem Publicum einen grossen Genuss verschafft. Dieser Künstler erfreuet sich der lieblichsten Höhe und *rivalisirt* hinsichtlich seiner Stimme mit Herrn Bader minder, als beyde Sänger vielmehr auf *verschiedene* Weise sich den Preis zu erringen suchen. — Herr *Klengel* erster Tenorist vom Leipziger Stadttheater, ist nach ihm eben zu Gastdarstellungen *eingetroffen*.

Was die *Concerte* betrifft, so sind die früheren stehenden öffentlichen seit mehren Jahren ganz eingegangen, besonders da das *Schauspiel* jetzt alles zu sehr anzieht, und man bey der Oper einem *doppelten* Genusse nachgeht. Reisende Virtuosen sollen daher gewarnt werden, Braunschweig nicht für ihre Concerte auszuwählen, welche ihnen fast immer hinsichtlich des erwarteten Ertrages ausfallen werden, wenn sie nicht durch die allgemeinsten und gültigsten Empfehlungen dafür im voraus ein bedeutendes Auditorium gewonnen haben. Privat-*Concerte* giebt es dagegen besonders in dem Musikalischen Zirkel der *Mahnerschen* Familie ein der äussersten Bedeutung; und der Referent selbst wohnte im verflossenen Winter vorzüglich einem derselben bey, welches sich durch die geschmackvollste Auswahl der Stücke selbst, so wie durch die bedeutendste Virtuosität der Sängerinnen und Sänger auszeichnete. Vor allen Dingen ist die Stimme der Mad. *Mahner* eine wahre Seltenheit und so rein, klangvoll und ausgebildet, dass sie da, wo sie als Maasstab für andere Sängerinnen dient, wirklich gefährlich zu nennen ist, indem sie überall höchst selten übertroffen werden kann. Wie oft aber hat man diesen Maasstab nicht gerade bey unseren Opern angelegt, und wie schwer war es, das musikalische Publicum in dieser Rücksicht zu befriedigen. Auch die Schwe-

ster der Mad. Mahner (so wie frühe M. *Natorp*) zeichnet sich durch ihr Gesangtalent in diesem Zirkel sehr aus, indess Herr *Gerspenkerl* durch seinen gewaltigen sonoren Bass, und Hr. Wiedemann durch ein ächtes Buffotalent im Gesange sich allgemeinen Beyfall zu erwerben wussten.

Herr Musikdirector *Hasenbalg* hat ein Sing-Institut organisirt, in dem vorzüglich junge Damen sich auszubilden Gelegenheit haben. Ueberall wird die Musik in Braunschweig viel ausgeübt und man findet geschickte Lehrer auf allen Instrumenten.

Die Militair-Musik, als deren Vorsteher Hr. *Hoke* angestellt ist, hat einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erreicht, besonders da der bey Quatre Bras gefallene Herzog Friedrich Wilhelm sich eigends dafür interessirte. Auch die beyden Stadtchöre werden jetzt um so bedeutender, als der brauchbarste Theil der dabey angestellten Individuen bey den Opern-Chören mit zugezogen und aus der Theatercasse salarirt wird. Die Kirchenmusiken lassen dagegen noch manches zu wünschen übrig und liefern grösstentheils von Jahr zu Jahr nur dieselben alten (obgleich an sich trefflichen) Wiederholungen.

Kurze Anzeigen.

Elementar-Hefte für das Pianoforte, enthaltend ganz leichte und angenehme Uebungsstücke mit Fingersetzung für die allerersten Anfänger, von A. Beczwarzowsky. 1ster Heft. Berlin, b. Schlesinger (Pr. 16 gr.)

Als, seit Weisse, die neuen ABCbücher und Fibeln aufkamen und so vielen Beyfall fanden, da liess sich fast jeder Buchhändler, aus leicht begreiflichen Ursachen, etwas der Art für eigenen Verlag abfassen; und so machen es jetzt die Musikverleger, aus demselben Grunde, mit den jetzigen Wünschen angepassten musikal. Fibeln. Es ist dagegen nichts zu sagen; vorausgesetzt, diese sind nur nicht schlecht, wenn auch einander sehr ähnlich. Der hier angezeigte Heft ist nicht schlecht; er ist vielmehr gut: freylich aber auch andern sehr ähnlich. Des verstorbenen Müller bekannte Heftchen scheinen Hrn. B. zunächst vorgeschwebt zu haben. Er fängt recht eigentlich mit dem Anfange an: mit den fünf Tönen der Scala für die rechte Hand in C dur. Und so gehet es allmählig fort, bis zu Tänzen, kleinen Variationen u. dgl., durch die Tonarten C dur, G dur, D dur, F dur. Die meisten der kleinen Sätzchen sind für den Schüler zugleich zweckmässig und angenehm. Das Ganze ist in Lectionen eingetheilt: hoffentlich wird aber ein verständiger Lehrer solch eine Lection nicht eben in Einer Stunde absolviren wollen; sonst müsste der Verf. an mehren Orten noch weit kleinere Schrittchen vorwärts gethan haben. Zu loben ist auch, dass Hr. B. die Fingersetzung zwar überall angegeben hat, wo der Schüler irren könnte, nicht aber da, wo er sie von selbst sicher findet, wenn er nur aufmerken will. Weniger zu thun, schadet der mechanischen, mehr zu thun, der geistigen Bildung des Schülers.

Six Variations pour le Pianoforte, comp. par Ans. Hüttenbrenner. Oeuv. 2. à Vienne, en commission chez Steiner et Comp.

Ein sangbares, gemüthliches Thema in C dur, ¾ Takt, welches gut harmonisch begleitet, und sechsmal prunklos, aber gut variirt wird. Der Comp. bleibt überall dem Thema möglichst treu, zeigt guten Geschmack, und verlangt eben keine ausserordentliche Fertigkeit, wohl aber einen guten Vortrag. Im dritten Takte des 2ten Theils vom Thema fehlt vor der letzten Note in der Oberstimme ein Wiederherstellungszeichen. Eben so muss im vorletzten Takte des ersten Theils der 1sten Variation das 2te dis in d, und im darauf folgenden Takte das 2te ais in a verwandelt werden, was sich, wie einige andere Kleinigkeiten, leicht von selbst findet.

ALLGEMEINE

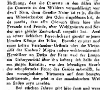
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Juny. **№. 26.** 1819.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate May 1819.

Ich muss meinen diesmaligen Bericht beginnen, womit ich den vorigen geschlossen habe, mit Pellegrini. Nie hat es mir mehr an Muth gefehlt, über einen wissenschaftlichen oder künstlerischen Gegenstand unverhohlen meine Meynung zu sagen, als diessmal; denn nie ist es mir begegnet, mit der öffentlichen Stimme in einem absoluteren Widerspruche zu stehen, als eben diessmal. Ich sage, mit der öffentlichen Stimme; ob ich Recht oder Unrecht habe, sämmtliche hiesige Journale so zu nennen, davon sogleich nachher. Zuerst die historischen Facta. Pellegrini hat fünf oder sechs Male in der Oper *Il Pretendente burlato*, die Hauptrolle (einen verliebten Tölpel, der am Ende mit langer Nase nach Hause geschickt wird) gespielt, ist dabey vom Parterre beklatscht und von allen hiesigen Journalisten als der vortrefflichste *concordant* (so heisst im französischen die männliche Stimme, die, sowol was den Umfang als das Organ derselben anbetrifft, zwischen dem Basse und dem Tenore liegt) gerühmt worden. Soweit das Publicum und die hiesigen Journale. Was ich? Ich sage: Pellegrini ist kein grosser, nicht einmal ein vortrefflicher, sondern ein fast noch weniger, als mittelmässiger Sänger: er hat keine schöne, sondern eine hohle, dumpfe Stimme, die nur in der Tiefe einige Metalltöne besitzt. Sein *genre* ist die Ubunnmaee, von Martin geschaffen und von ihm zur Vollendung ausgebildet, aber von Pellegrini nur zitternd und zagend ausgeübt. Von wahrhaften Kunstleistungen, das heisst von Reinheit und muthig begonnener Intonation, von Haltung, Verschmelzung und Gleichheit der Töne, von Rundung der Perioden und besonders von jenen sich stets bewusst seyenden Intentionen, von jener unzerstörbaren Ruhe, die das Genie charakterisiren, ja welche sogar vom reflectirenden Talente erlangt werden können, ist bey Pellegrini nichts zu finden: alles löst sich in ihm in Zufall und Wanken und Schwanken auf. Wäre er ein Anfänger unter zwanzig Jahren, so könnte das Publicum allerdings zu Erwartungen berechtigt werden; über vierzig, kann dieser Sänger niemanden täuschen, auch selbst die hiesigen Journalisten nicht. Dies führt mich von selbst zu dem Versuche, mein Urtheil mit dem Urtheile des klatschenden Publicums und den Lobpreisungen der Journalisten in Einklang zu bringen. Ist es möglich, dass diese wie jenes bedingt, oder vielmehr *bestochen* seyn können? allerdings! wie ein Geldeinnehmer, dessen Rechnung stets haarscharf mit der Kasse übereinstimmt, eben deshalb schon Verdacht gegen seine Ehrlichkeit erweckt, so sind die Meynungen der hiesigen Journalisten über Pellegrini's Vortrefflichkeit zu sehr von jedem Tadel, auch selbst von dem leisesten entblösst, und zu übereinstimmend unter einander, als dass sie den Anstrich einer unparteyischen Beurtheilung haben sollten. Ferner: es ist eine, selbst von den Journalisten anerkannte, Thatsache, dass sich seit Pellegrini's Debut im Theater Louvois eine Klatscherbande unter dem Kronleuchter versammelt; es ist Thatsache, dass ein grosser Theil des Parterre mit Italienern besetzt ist. Hierzu kömmt noch, dass sich, bis vielleicht auf hundert Personen, in den Pariser-Theatern das Publicum jeden Abend erneuert, dass sich daher in Zeit von etwa vier Wochen unmöglich eine Meynung über einen Künstler bilden, oder berichtigen kann, und alle diese Gründe vermögend, den Beyfall, welchen Pellegrini erhalten, in sein gehöriges Licht zu stellen; oder ist dieser Sänger wirklich der vollendete Künstler, für welchen ihn die Journalisten ausgeben? Das wird die Zeit lehren, die

Zeit, deren Urtheil von keiner Befangenheit bestechbar ist. Was meine Meynung anbetrifft, so kann diese, selbst dann, wenn sie irrig wäre, niemanden einen Anstoss geben, denn ich bin nur ein einzelnes Individuum, und das Publicum bleibt stets der grosse, unbestechliche Schiedsrichter, der, wäre er selbst im ersten Augenblicke befangen, doch spät oder frühe der Wahrheit Augen und Ohren öffnen muss. In so fern ich hier mein und der hiesigen Journalisten Urtheile zugleich dargelegt habe, zwischen welchen die Leser nun zu wählen haben, glaube ich als Kritiker und redlicher Mann hinlänglich meine Pflicht erfüllt zu haben.



Herr Gugel, Hornist, hat mit seinem zehnjährigen Sohne Concert gegeben. *Des Knaben Wunderhorn* hat in der Wüste ertönt, aber die Stimmen der Herren Cherubini, Pär, Spontini, Kreutzer, Piantade, Jadin u. s. w. haben ihm Beyfall zugejauchzt. Sollen wir die Natur anklagen, die die Felder mit dem Grün schmückt, dieser Farbe des lieblichen Erröthens und der geistigen Hoffnung, dass die Concerte in den Sälen über die Concerte in den Wäldern vernachlässigt werden? Nein, denn dieselbe Natur ist es ja, die diesem Wunderknaben den Odem eingeblasen hat, die da macht, dass sein Oberon's Horn lose über Freunde und Feinde, über Wohlgesinnte und Neider eine gleiche Zauberkraft ausgeübt hat. Auch in seiner lieblichen Persönlichkeit gleicht er jenem blonden Könige der Elfen. Braucht es jetzt noch eines kalten Verstandes-Urtheils über die Virtuosität des Knaben? Mögen andere wohlconditionirte Hornbläser an Dicke der Faust und der Lunge ein *Uebergewicht* über ihn haben; ich halte diesen jungen Künstler, was den lebendigen Hauch, das schöpferische Feuer des Ganzen anbetrifft, für den vorzüglichsten Virtuosen auf dem besagten Instrumente, der jetzt in der musikalischen Welt zu finden seyn möchte.

Seit etlichen Jahren gibt hier dann und wann eine Demoiselle Gerbini in dem bescheidenen Redouten-Saale musikalische Abendunterhaltungen. Es pflegen sich dann einige Dutzende mittelvester Musikliebhaber zu versammeln, die von der Endung des Namens verführt, eine Sängerin aus dem Citronen-Lande hören wollen, aber wenn sie das Ding beym rechten Lichte, nemlich bey den zwey Wachslichtern, die am Pulte stecken, betrachten, zu ihrem grossen Erstaunen eine längst emeritirte Choristinn des italienischen Theaters gewahren werden. Eine solche Abendunterhaltung hat sich auch in diesem Monate begeben. Von den Künstlern und Künstlerinnen, die sich daselbst haben hören lassen, will ich nur einer Guitarrespielerinn, Namens Camu, gedenken. Es gibt Leute in der Welt, die Meister und Bürger auf der Guitarre geworden sind und von Jugend auf das stillschweigende Privilegium ausgeübt haben, sich, so weit das Weichbild ihres Städtchens reicht, den musikalischen Aufwartungen auf diesem Instrumente zu unterziehen. Was würden diese Leute (ehrliche Häute übrigens, von denen ich eine oder die andere persönlich kenne und recht von Herzen liebe) sagen, wenn sie die oben erwähnte Demoiselle *Comus* (deren Namen ich den Herrn Setzer diesen, wenigstens diesmal auch annerstens gebührend auszuzeichnen bitte) Carullische Variationen auf der Guitarre vortragen hörten? Ich glaube, nichts, so wie ich, der ich ehemals das Reiterlied aus Wallenstein: Nel cor non più mi sento, und Halt, wer da? Gieb Dich gefangen! — Längst gefangen hast Du mich *), nicht ohne namhafte Virtuosität habe zum Besten geben können, vor lauter Verwunderung auch nichts gesagt habe. Gedacht habe ich nachher, dass jene Künstler und Demoiselle Camus in so fern Guitarre-Spieler genennt werden konnte, als zum Beyspiele, der Paradiesvogel und der graue Steinadler beyde Vögel sind. Dieses junge Frauenzimmer ist eine Schülerin Carulli's, dürfte aber wol nächstens seine Meisterin werden, nemlich auf der Guitarre und nicht im Sinne des französischen Worts.

Der junge Herr der Jüngere hat sein angekündigtes Concert gegeben. Das Talent dieses jungen Künstlers kennen die Leser aus meinen früheren Anzeigen; es spricht sich jetzt schon die deutsche gemüthvolle Gediegenheit, vereint mit dem vollendeten französischen Mechanismus, auf eine eminente Weise in dem siebenzehnjährigen Jünglinge aus. Er hat ein Field'sches Concert gespielt.

*) Worte aus einem Liede von Rinaldo Rinaldini, auf dessen Anfang ich mich in diesem Augenblicke nicht besinne. Die Composition ist von Bernhardt.

Ich gestehe, dass es mir, seit ich diese Concerte näher kenne, scheint, als hätten sie ausser dem Allegro, dem Adagio und dem Rondo (Polonaise) noch etwas. Dies Etwas ist weder Correctheit, noch Genie, noch sonst etwas dergleichen, sondern dasjenige, was man wol Talent zu nennen pflegt, das heisst, die Kraft, hin und wieder zu erfinden, statt nachzuschreiben, und hier und dort etwas zu sagen, übrig zu lassen, statt den Zuhörer durch complette Ausführlichkeit in den Zustand der Erschlaffung zu versetzen. Madame Albert von der grossen Oper hat ein paar Bravour-Arien gesungen und ist ausnehmend beklatscht worden: das hätte ihr gehuldigt, und wenn sie auch eben so hässlich wäre, als sie schön ist. Ob die paar Hundert schnurrbärtigen jungen Herren mit den Sporen an ihren Stiefeln (die ich, würde mir mein Honorar nicht nach der Quantität der Zeilen bezahlt, weit kürzer, nemlich *Cobeots*, genannt hätte) eben so gedacht haben würden, weiss ich nicht.

Der gefeyerte Tülon hat im vorerwähnten Concerte Variationen von seiner Composition gespielt. Es ist um die (man erlaube mir den Ausdruck) ästhetische Persönlichkeit eines Künstlers eine Sache, auf welche man sich in Deutschland so gut wie gar nicht versteht. Dort stellen sie sich vor das Pult, produciren ihr Talent (wenn sie welches haben) und gehen dann nach Hause, denkend, alles übrige sey von Uebel. Das alles kommt daher, weil die Deutschen, als Gegenfüssler der Griechen, nicht plastisch sind, sondern etwas, das mir (was thut nicht die Macht der Gewohnheit!), seit ich in Frankreich lebe, in den Ohren klingt, wie dem guten Lessing das Wort Genie. Die Franzosen hingegen sind der formellen Philosophie ergeben, wenn auch nicht der geistigen, doch wenigstens leiblichen. So auch Hr. Tülon. Ich will davon einen Beweis anführen. Seht da tritt er auf, nicht etwa in ruhiger, feierlicher Majestät (denn diese *Form* ist mit der uneingeschränkten Monarchie zu Grabe getragen), sondern mit jener eiligen, rührigen, aber doch sich wohl bewussten Hast eines Mannes, der dies und jenes und noch manches andere zu thun hat, (denn in einem constitutionellen Staate kann jedermann Hand ans Werk legen), und der populär ist (diese *Form* ist bekanntlich unerlässlich, wo der Herr eben so viel gilt, wie der Knecht). Ehe der Künstler noch die Lippen (zum Flötenspiele nemlich) öffnet, applaudirt das Volk sich Schwielen in die Hände. Was Hr. Tulon? Cäsar legte die Krone bei Seite, die ihm Antonius aufgesetzt hatte: Hr. Tulon tritt vor an's Proscenium, versucht eine wirklich holdselige Miene und zuckt den Kopf mit dem ganzen Körper nach links, wobei er zugleich mit beiden Händen eine ablehnende Pantomime macht. Da dies Bild das mit vielen anderen Bildern gemein haben möchte, dass das, was es bedeuten soll, darunter geschrieben werden muss; so will ich dem meinigen folgende Worte zur Erklärung beifügen. „Meine liebwerthesten Herren und Damen! Eure Wohlwollen beschämt, erdrückt mich! Ich halte mich zwar innerlich für den ersten Flötenbläser der Erde, aber der Höflichkeits-Catechismus *) hat mich gelehrt, dass man äusserlich so bescheiden als möglich thun müsse. Habt nichts destoweniger tausend und abermal tausend Dank für das innige Vergnügen, welches mir eure Beyfallsbezeugungen verursachen. Ihr mögt auch immerhin von neuem damit beginnen, wenn es euch beliebt; denn dass euch meine Pantomime zum Schweigen zu bringen sucht, geschieht, wie die Kinder zu sagen pflegen, nur doch man so."

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass mein stets missfälliges Urtheil über die hiesige grosse Oper manchem meiner Leser persönlich, oder wol gar intellectuelle Befangenheit scheinen möchte. Ich habe deshalb von Zeit zu Zeit die Aeusserungen hiesiger Journalisten zum Belege der Meinung angeführt, welche ich über jenes Theater äussern zu müssen geglaubt habe. Das *Oracle François* enthält in seiner eilften Lieferung des ersten Bandes folgende Kritik der grossen Oper, von welcher ich hier, aus demselben Grunde, fol-

*) Le catéchisme de la civilité ist ein sehr beliebtes Buch, welches die Kinder lehrt, wie viel Kratzfüsse sie von vorn und wie viel von hinten machen, wie oft sie Monsieur oder Madame sagen und dass sie sich nie auf die Erde, selten in den Camin, stets aber in das Taschentuch räuspern müssen. Ein jedes gutgezogene Kind muss täglich ein Pensum aus diesem Catechismus aufsagen.

gende *wörtliche* Uebersetzung liefere: „Seit dem Unfalle, welcher die *Jeux Floraux* betroffen, deren theilweise angenehme Musik nicht im Stande war, den grundschlechten Text zu heben, hat die grosse Oper, dürftig an Sängerinnen, hinterarm an Sängern, nichts aufgeführt als die Caravane und Psyche, Psyche und die Caravane. Man hegte grosse Erwartungen von der Rückkehr Lavigne's: er hat sich mittelmässiger als vorher gezeigt und ist somit in die Kathegorie des Schlechten verfallen. Aber, da unter den Blinden der Einäugige König ist; so mag Lavigne neben Nourrit immer noch für einen grossen Sänger gelten, neben Nourrit, der ein besserer Rentenspieler auf der Börse*), als Rollenspieler auf dem Königlichen grossen Operntheater ist. Lais ist kein Schatten mehr von dem, was er ehemals gewesen. Will er sich ehestens vermissen lassen, so muss er schleunig auf seinen Rückzug denken. Mit den neueren dramatischen Arbeiten ist die grosse Oper fast eben so schlecht daran, wie mit ihren Sängern und Sängerinnen. *Olympia* von Hrn. Spontini wird einstudirt. Da werden die Liebhaber des höllischen Lärms, der alle Productionen dieses Componisten bezeichnet, vollauf zu hören bekommen. Wir sind weit entfernt, dem Componisten der *Vestalin* sein Verdienst abzusprechen. Aber ist es unsere Schuld, dass er die Grammatik nicht studirt hat (*mais pourquoi faut-il qu'il ne sache pas écrire ?*)"

Privat- und öffentliche Nachrichten melden, Mad. Catalani wolle Theater und Gesang aufgeben und fortan zu Paris sich und ihrer Familie leben. Es heisst sogar, sie werde in kurzem in Paris erwartet. Unterrichtete Personen glauben allerdings, diese berühmte Sängerin werde nach Paris zurückkehren, aber nicht, um sich zur Ruhe zu begeben, sondern vielmehr, um derselben von neuem zu entsagen. Es ist so süss, regiert zu haben, und wird so schwer, sich an den Privatstand zu gewöhnen, dass schon mancher Ehrsüchtige seine Freiheit darüber eingebüsst hat. Madame Catalani scheint die ihrige abermals riskiren zu wollen: denn wer ist weniger frey, als ein Theater-Director. Ist nicht eine Schauspieler-Truppe, nach der Meinung mancher grossen Helden, schwerer zu commandiren, als ein Heer von zwanzig tausend Mann?

Das Neueste ist, dass Potier abermals seinen Sinn geändert hat, und nun nicht zur komischen Oper übergeht, sondern im Theater *de la Porte St. Martin* bleibt. Da ich noch oft befürchten musste, morgen zu widerrufen, was ich heute über diesen Schauspieler geschrieben; so soll desselben von mir nie wieder gedacht werden, und wenn es auch hiesse, er habe sich bey der grossen Oper an Lais Stelle engagirt.

Ein grosser Theil der Musikstücke aus der *Olympia* ist bey Hofe in den Zimmern des Herzogs von Duras probirt worden. Ich kann darüber nichts weiter sagen, als was die hiesigen Journale gesagt haben und die haben nichts gesagt. Man sagt, der musikalische Instrumentenmacher, Hr. Erhard, bekanntlich aus deutschem Geblüte entsprossen, der Schwiegervater des Herrn Spontini, der in so fern einen mittelbaren Antheil an den Werken seines berühmten Herrn Schwiegersohnes hat, als er Verfertiger der Fortepianos ist, auf welchem der Herr Ritter dieselben componirt, habe sich förmlich jedem Besuche desselben bey einem der Innerchsten widersetzt. *La magnanimité, où se niche-t-elle*, würde Molière ausrufen!

Auch der junge Larsonneur hat sein angekündigtes Concert gegeben. Möge dieser zarte, bildschöne Knabe immerhin andern wegen seiner jetzt schon so bedeutenden Fertigkeit ein Gegenstand des Interesse seyn; mir flöst die Ruhe seiner Ansichung und die Kraft seiner Bogenführung Bewunderung ein. Er hat das bekannte Rhode'sche Concert aus A dur gespielt. Wenn dem Künstler dabey Manches misslungen ist, so hat der Knabe hingegen das gerechteste Staunen erregt. Er wird noch ein zweytes Concert geben und dann eine Reise nach Deutschland unternehmen. Ich mache mir ein Vergnügen daraus, aller deutschen Musikfreunde Aufmerksamkeit im voraus auf diesen interessanten Knaben zu ziehen.

Hr. Herold geht rasch auf der einmal betretenen Laufbahn fort, damit sein Schicksal um desto früher erfüllt werde. *Les Troqueurs*, Oper in einem Aufzuge, deren ich in einem meiner früheren Berichte erwähnt habe, ohne den Verfasser zu nennen, und welche unbemerkt erschienen und unbemerkt verschwunden war, haben dem genannten Componisten ihre Entstehung zu

*) Nourrit besucht die Börse und treibt Actiengeschäfte.

G. L. P. Sievers.

verdanken. Da er sich selbst auf der Partitur genannt hat, so brauche ich nicht länger in Betreff seiner das Incognito zu beobachten. Man wird mich fragen, wie auf eine Oper, die keinen Beyfall erhalten hat, die Kosten des Stichs verwandt werden können? Hr. Herold hat sich, nach Sitte der meisten hiesigen, besonders Theatercomponisten, zum Verleger seiner eigenen Werke gemacht. So geht es niemanden als ihn selbst an, wenn er sich nach Verlauf des Jahres um ein paar Tausend Franken ärmer oder reicher findet.

Hiesige Blätter melden, *das rothe Käppchen* sey in Breslau mit ungemeinem Beyfalle aufgenommen worden. Hat nicht *Don Juan* bey seiner ersten Aufführung in Wien gänzlich missfallen?

Zum ersten Male, seit ich in Paris bin, habe ich das Vergnügen gehabt, meinen Landsmann, den Herrn Gebauer, ersten Fagottisten der grossen Oper, ein Concert blasen zu hören. Die klassische Virtuosität dieses Künstlers, frey von Firlefanz und Süsslichkeit, die intensive Gediegenheit seines Tons, die haarscharfe Gleichmässigkeit seiner Passagen, alles dies beurkundet aufs Neue die Ueberlegenheit des deutschen Blasinstrumentalisten über die französischen: eine Ueberlegenheit, welche heut zu Tage von keinem Franzosen mehr bestritten wird.

Es sind hier *Annales de la Musique, ou Almanac musical pour l'an 1819* erschienen. Man findet darin die Namen und die Wohnung der hiesigen Componisten, nebst Angabe ihrer Werke, ferner der Musiker, Sänger, Musikverleger, Instrumentenmacher u. s. w. Mit welch ungemeiner Nachlässigkeit der Entwurf dieses Werkes ausgeführt ist, davon will ich von hundert Belegen nur den einzigen anführen, dass Vincenzo Martin, der Componist der *Cosa rara*, der *Arbore di Diana*, der *Capricciosa corretta* u. s. w. und der zuletzt zu Paris (1816) als Oberintendant der Königlichen Kapelle verstorbene Martini, der Verfasser des *Amoureux de quinze ans*, *le Droit du Seigneur*, *Annette et Lubin* u. s. w. als eine und eben dieselbe Person angegeben sind. Nichts destoweniger ist die Idee dieses Unternehmens sehr glücklich! Schade, dass sie in Deutschland unausführbar ist, weil der Unternehmer wol schwerlich auf Mittheilungen von jedem einzelnen Musiker oder Componisten rechnen könnte.

Der Engländer, Herr Bembridge, Erfinder des sogenannten Doppelflageolets, dessen ich in einer meiner früheren Einsendungen gedacht habe, hat so eben für dasselbe ein Patent auf fünf Jahre erhalten. Ich werde vielleicht nächstens noch einmal auf dieses Instrument zurückkommen.

Die Herren Gebrüder Bohrer haben sich in Kupfer stechen lassen. Die Unterschrift zeigt, dass beyde aus München gebürtig sind, und dass der Herr Anton (der Violinist) zwey und dreyssig, der Herr Maximilian Joseph (der Cellist) ein und dreyssig Jahre alt ist. Von ihrem zu gebenden Concerte ist keine Rede mehr: fremde Erfahrung macht klug.

In den letzten Tagen des Monats hat nun auch das längst und sehnlichst erwartete Debut der Madame Mainvielle-Fodor Statt gefunden: sie ist bis jetzt fünfmal hintereinander und stets bey überfülltem Hause in der *Capricciosa corretta*, Musik von Vincenzo Martin, aufgetreten. Madame Fodor ist bestimmt, die berühmteste, vielleicht auch die erste Sängerin der Erde zu ersetzen, ein Wagstück, das ihr bis jetzt sehr gut gelungen ist. Seit den vier Jahren, wo die Debutantin Paris verlassen, hat sich mit ihrem Talente keine bemerkbare Veränderung zugetragen, trotz der Medaille, welche in Venedig auf sie geschlagen worden ist (eine Ehre, die, heisst es, in den dortigen Kunstannalen als die erste ihrer Art wird betrachtet werden); aber ihr Organ hat an Kraft, Fülle und Metall gewonnen. Madame Fodor ist überdem eine schöne Frau, ein Vorzug, der über die Pariser einen magische Kraft ausübt. Rechnet man alle diese Einzelnheiten zusammen, so ergibt sich daraus das Facit, dass diese vortreffliche Sängerin auch eine grosse Künstlerin seyn müsse. Aber die Probe trifft nicht zu: es muss irgendwo ein Fehler in der Addition stecken. Madame Fodor sagt im Stücke, da, wo sie vor dem Spiegel ihre Toilette macht: *Mi manca qualche cosa.* Ich glaube das selbst. Was fehlt ihr aber? Möge es, wie man sagt, die Dreistigkeit seyn! Thatsache ist es wenigstens, dass am Morgen der ersten Vorstellung die Bangigkeit vor ihrem bevorstehenden Schicksale ihr eine starke Hämorragie verursacht hat.

G. L. P. Sievers.

München, Ende May. Die deutsche Oper behalf sich diesen Monat mit Wiederholungen,

und noch immer mit Uebersetzungen. Sie gab folgende italienische und französische Opern: *Figaro*, wo Hr. Mittermann, wegen Unpässlichkeit des Hrn. Fischer, die Hauptrolle des Stückes, die er sonst sang, wieder übernehmen musste, — *Johann von Paris* und *Graf Armand*. Die italienische Gesellschaft wiederholte: *Pietra del Paragone*, *l'Italiana in Algeri*, *Quinto Fabio*, worin Hr. Velluti eine neue Arie im 2ten Akte einlegte. Ungeachtet einer Unpässlichkeit, die ihn während der Vorstellung überfiel, leistete er doch Grosses und eines Namens Würdiges.

Am 28sten Mey gab sie zum erstenmale *Balduino*. Diese grosse ernste Oper ist mit vielem Kunstsinn angelegt, und durchgeführt. Sie ging im Anfange etwas lau, denn auch Sign. Pellegrini und Sign. Curioni sangen gleichsam schüchtern und wie verlegen; hub sich mit dem Finale, in welchem der verehrte Künstler, auf den aller Augen gerichtet sind, dem alle Herzen sich öffnen, eine Cavatina agitata mit grosser Wirkung sang, und wurde vortrefflich im 2ten Akte, während welcher wir von einer Empfindung zur andern übergingen, und wie von Stufe zu Stufe bis zur höchsten Begeisterung fortgerissen wurden. Vier Musikstücke haben vorzüglich diese seltene Wirkung hervorgebracht. Ein Duo zwischen Sign. Pellegrini und Velluti, mit zarten Gefühlen und tief rührendem Wechselgesange, die schöne gut vorgetragene Arie des Hrn Curioni; die grosse Scene mit Rondo von Velluti, durch seelenvollen Ausdruck, glühende Empfindung uns mächtig ergreifend; endlich ein Terzettino, ohne Instrumente, vor Eintritt des Schlusschores, von den drey benannten Künstlern vorgetragen, und auf laut erschallendes allgemeines Zurufen wiederholt. Das Publikum, höchst zufrieden über die so herrliche Darstellung, rief alle Sänger heraus und ehrte mit enthusiastischem Beyfall den Trefflichen, der diesmal noch mehr, als in *Carlo magno* uns rührte, entzückte und begeisterte.

R e c e n s i o n e n.

Concerto pour Clarinette avec accomp. d'Orchestre, comp. — — *par Lindpaintner.* à Mayence, chez Schott. (Pr. 4 Guld.)

Hr. L. in München ist seit einiger Zeit mit mehren und verschiedenartigen Compositionen hervorgetreten, die fast sämmtlich einen Künstler von vielem Talent, jugendlichem Feuer und auch nicht geringer Kunsterfahrung verrathen. Dies Concert gehört gewiss unter seine vorzüglicheren Arbeiten. Ausser mannigfaltigen Beweisen von den so eben angeführten Vorzügen seines Urhebers, findet man hier einen, vom gewöhnlichen abweichenden Zuschnitt, nicht wenige wirklich ihm eigene Ideen (vornämlich im Finale) und eine, mit eben so viel Fleiss, als Geschicklichkeit gearbeitete Begleitung. Für die letztere ist eher zu viel, als zu wenig gegeben — theils überhaupt, indem Manches fast symphonieenmässig geschrieben ist, theils im Verhältniss zur Concertstimme, indem auf dieser nicht immer das Hauptinteresse fest genug gehalten wird. Ob der Virtuos daher über der vollen, gearbeiteten, oft glänzenden Begleitung nicht hin und wieder leiden soll: das wird, wenigstens zum grössten Theile, von seinem Tone und von seiner Vortragsart abhängen. — Der Solospieler hat Vieles und zum Theil ernste Schwierigkeiten auszuführen; es ist aber doch dem Instrumente angemessen, sowol seiner Wirkung, als seiner mechanischen Behandlung nach. Vom *Andante*, wenn er, wie man sich jetzt auszudrücken pflegt, ein guter Sänger ist, und vom *Finale*, wenn er, neben tüchtiger Bravour, auch den launigen, pikanten Vortrag in der Gewalt hat, kann er sich den meisten und ausgezeichneten Beyfall versprechen, und zwar am sichersten, bey einem für Musik beträchtlich gebildeten Publicum. Für gewöhnliche, nur Noten über Noten, Passagen über Passagen verschlingende Klarinettisten, so wie für Zuhörer, die auf nichts als Virtuosenkram merken wollen, ist dies ganze Concert nicht. — Das begleitende Orchester muss brav seyn: seine Partie ist nicht leicht, und verlangt besonders auch einen eben so lebendigen, als discreten Vortrag. — Einige Wunderlichkeiten und manche Schärfen oder Härten in der Harmonie, hält der Rec. für ein Opfer, das Hr. L. dem Zeitmoment dargebracht hat; trauet ihm aber zu, er werde diesem Momente nun immer weniger fröhnen, zumal da sich derselbe (Gott sey's gedankt!) endlich seinem Ende zuzuneigen scheint; *endlich*, weil mehre der Besten ihn gleichgültiger zu behandeln anfangen, die Mittelmässigen sich an ihm erschöpft haben, und die Geringen

ihn, und sich in ihm, auf Leben und Tod vollends widerwärtig steigen — Das Orchester ist besetzt: 1ste, 2te Violin, Viola, Bass (das Violoncello oft für sich bestehend), 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Bassposaune, 2 Trompeten und Pauken. Zu wenig, siehet man, ist das eben nicht! —

Ouverture für das ganze Orchester zu Schillers Tragödie, die Braut von Messina, comp. — — von Friedrich Schneider. 42ste Werk. Leipzig, b. Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 gr.)

Ueber diese Composition ist schon von der vormaligen Redaction dieser Zeitung, bey Gelegenheit ihres Berichtes über die Einweihung des Leipziger Stadttheaters, bey welcher eben jene Tragödie mit dieser Ouverture und Zwischenmusik desselben Meisters gegeben wurde — vor etwa anderthalb Jahren gesprochen worden. Der Rec. hat aber das Blatt nicht zur Hand, und erinnert sich nur, dass sie als ein würdevolles Musikstück überhaupt, und als eine vollkommen passende Vorbereitung und Einleitung zu jenem Schauspiel gerühmt wurde.

In beyderley Beziehung muss nun auch Er sie rühmen. Sie beginnet mit einem nicht ganz kurzen *Andante*, das sein Beywort *maestoso* wirklich verdient, und wo, ohne Künsteley oder Ueberladung, von allen Instrumenten ein ihnen angemessener Gebrauch gemacht wird, um die Erwartung hoch zu spannen und die Empfindung auf etwas Grosses und Tragisches zu richten. Dies *Andante* gehet über in ein *Allegro con fuoco*, dem auch das näher charakterisirende Beywort, *agitato*, beygegeben seyn könnte. Es ist dies ein sehr leidenschaftlicher, lang und gründlich ausgeführter Satz, dessen Thema, und gewissermaassen auch dessen Behandlung, in die Art Cherubini's einschlägt, doch ohne dessen Künsteln, aber freylich auch ohne dessen entschiedene Originalität. Nachdem das *Allegro* in seiner Leidenschaftlichkeit am meisten gesteigert worden, sinkt es, wie ein in heftigem Affect erschöpfter Mensch nieder; einzelne Instrumente treten mit einer zurückleitenden Melodie ein, welche, zu dem Schlusse dieses Satzes, *poco a poco rallentando*, klagend vorgetragen wird, und zu dem ersten *Andante*, welches dann in den Hauptideen, doch abgekürzt, wiederkehrt, hinüberführt. Diese ganze Stelle, und auf dieselbe, dieses feyerliche *Andante*, mit seinem in der Tiefe verhallenden Schluss, sind von grosser und eben von der rechten Wirkung, so dass der leise Aufzug des Vorhangs bey den letzten Noten, der Anblick der versammelten Alten, und das langsame Vorschreiten der Für-stin, für die äusseren Sinne eben so, wie für den innern, wahrhaft in einander fliesst. So sollte es freylich mit allen Ouverturen zu vorzüglich bedeutenden Theaterstücken — Opern oder nicht — beschaffen seyn, und gleichwol findet sich's nur bey wenigen der neuesten also. (Beethovens Ouverture zum *Egmont*, und alle Zwischenspiele zu demselben, sind wol auch in dieser Hinsicht unter den neuesten die herrlichsten Muster) —

Es ist diese Ouverture des Hrn. Schn. die vierte zu diesem Trauerspiel Schillers, die der Rec. kennen lernt. Auch die drey, ihm nach und nach früher zugekommenen, sind von braven Meistern, und sind rühmenswerth, sowol als grosse Musikstücke überhaupt, als auch als Vorbereitungen und Einleitungen zu jenem Drama: er muss aber gestehen, dass nicht nur er selbst, sondern auch sein Publicum, vor dem er sie alle zu Gehör gebracht und das unter die für Musik vorzüglich gebildeten gehört, dieser Ouverture des Hrn. Schn. von Seiten der *Zweckmässigkeit*, d. h. als Vorbereitung und Einleitung zu jenem Gedicht, mit der von Neukomm, den Vorzug gibt; von Seiten der *Ausarbeitung* derselben, als eines Musikstücks dieser Gattung überhaupt, sie den besten gleichstellt; jedoch von Seiten der Erfindung an sich — d. h. der Gedanken, wie sie sind, noch ohne Rücksicht auf deren Behandlung, besonders was Originalität betrifft — sie den anderen nachsetzt.

Auszuführen ist die Ouverture nicht eben schwer, und fasslich, nicht blos dem Totaleindruck nach, für jeden aufmerksamen Zuhörer. Die herrschende Tonart ist G moll. Das Stück ist besetzt mit allen Instrumenten, die in einem ganz vollständigen Orchester jetzt üblich sind; auch mit drey Posaunen. Die Trompeten sind in B, die Hörner in Es. Sie geben so einen guten Gegensatz zu den Posaunen, und sind auch so mit vieler Einsicht und geübter Erfahrung benutzt. Ueberhaupt merkt man leicht, dass Herr Schn. die Instrumentation meisterhaft versteht und dabey nicht blos dem folgt, was seit Haydn und

Menuet bemerkbar geworden ist: nur wird es nöthig seyn, die Saiteninstrumente stark zu besetzen; denn sonst werden sie von den Bläsern zu sehr übertäubt, und zwar nicht blos an den imposanteren Stellen, wo dies allenfalls geschehen darf, sondern überhaupt. Hr Schn. scheint mit vielen jetzigen Componisten geneigt, in dieser Hinsicht des Guten zu viel zu thun.

Kurze Anzeigen.

Vive Henri IV! Air varié pour le Violon, avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, Flûte, Hautbois, Clarinettes, Cors, Bassons, Trombone et Timballes, par P. Baillot. Oeuvr. 27. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 gr.)

Das alte, schöne und ausdrucksvolle Thema ist hier variirt, wie man es nicht nur von einem der ersten unter allen jetztlebenden Virtuosen auf der Violin, sondern auch von einem Componisten erwarten kann, dessen Sinn und Neigung immer auf das Edlere und Ernstere gerichtet gewesen ist, und wünschten wir nur, dass es Hrn B. gefallen hätte, der letzten Variation einen längern, und vielleicht nach Art eines Capriccio ausgeführten Schluss zu geben — was er sonst so vorzüglich zu schreiben vermag. — Das Ganze fängt, ohne Einleitung, gleich mit dem Thema an. Der Variationen sind zwölf. Sie im Einzelnen durchzugehen, würde zu weitläufig werden; und nach dem, was man ohnehin von Hrn B. erwartet, wird es genug seyn, zu versichern, dass man nicht wenig Neues in den Figuren, und so viel Mannichfaltigkeit finden werde, als nur ein bestimmt charakterisirtes Thema, will man seinen Sinn den blossen Noten nicht ganz aufopfern, zulässt. Ein tüchtiger Geiger gehört dazu, wenn alles, was es gemeynt ist, herauskommen soll: doch ist nichts gerade unmässig schwer. Die Begleitung der gesammten Blasinstrumente ist gar nicht nöthig, sondern blos für Concertgesellschaften, wo die Leute nun einmal gewohnt sind, zwischen durch die Ohren recht vollgeblasen und gepaukt zu bekommen; das Ganze nimmt sich, blos mit dem Quartett begleitet, eigentlich sogar noch besser aus.

Pot-pourri pour Flûte principale, av. accomp. d'Orchestre, comp. — — par J. J. Muller. Op. 5o. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 60 Cs.)

Hr M. liefert hier ausgezeichneten Flötenspielern eine Composition, die, dem Inhalt, wie der Form nach, nichts weniger als gewöhnlich ist, und womit sie, und sie selber nur die Leute darnach, auch gemischte Auditorien ganz gewiss mehr interessiren und angenehmer unterhalten werden, als durch gar manches lange Concert mit seinen drey herkömmlichen Sätzen. Man findet hier nichts von den einander oftmals so ähnlichen Variationen, oder an einander gereiheten Opernsätzchen u. dgl., was man jetzt nicht selten unter obigem Namen erhält; Hr. M. hätte sein Stück unbedenklich Phantasie nennen können, und es würde diesen Namen vor gar manchem Stück, das ihn führt, verdient haben. Dass er das Instrument sehr gut verstehe und es vortheilhaft — sowol in Passagen, als im Cantabile — geltend zu machen wisse, braucht Ref. kaum anzuführen. Die Orchesterpartie ist zwar leicht, aber keinesweges unbedeutend. Sie ist besetzt mit 1ster, 2ter Violin, Viola, Bass, Flöte, 2 Hoboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die herrschenden Tonarten sind H moll und D dur.

Trois Duos concertans pour deux Flûtes par C. Buchet, Père. 4. Livr. de Duos de Flûte. Op. 55. à Paris chez Buchet. (Prix 7 Fr. 50 Cent.

Diese Duetten sind in einem fliessenden Styl mit vieler Einsicht geschrieben, haben schönen Gesang und ziemlich glänzende Passagen und lassen sich gut ausführen. Jedoch verrathen sie besonders in den Passagen und Schlussfällen eine ältere Manier. Dies thut indess ihrem übrigen Werthe keinen Eintrag.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten July. N°. 27. 1819.

Vermischung der Klang-Geschlechte.

(Aus einem Werke des Hrn. v. Drieberg welches unter dem Titel Aufschlüsse über die Musik der Griechen zur Michaeli-Messe dieses Jahres erscheinen wird.)

Das diatonische Geschlecht schreitet fort durch einen halben Ton und zwey ganze Töne; das chromatische durch zwey halbe Töne und einen Halbzweyten; das enharmonische durch zwey Vierteltöne und einen Zweyten. Das letztere Geschlecht fehlt der neuern Musik ganz, denn was wir enharmonisch nennen, ist praktisch nicht vorhanden, und also ein blosses Hirngespinst. Wir haben daher auch eigentlich kein Zeichen, durch welches die Lage des enharmonischen Klanges bestimmt werden könnte; man wird es uns demnach wohl nicht verargen, wenn wir hierzu ein neues Zeichen wählen. Wir wählen aber hierzu das griechische β, so dass also das lateinische b uns einen halben Ton, das griechische β um einen Viertelton erniedrigt. Den durch β erniedrigten Klang aber werden wir enharmonisch *Es*, enharmonisch Des u. s. w. nennen.

Die vornehmste Eintheilung der Klänge ist die, in feste und bewegliche. Feste Klänge sind, deren Lage in allen Geschlechten unverändert dieselbe bleibt; bewegliche Klänge hingegen, deren Lage in jedem Geschlecht verschieden ist. Wir wollen hier, so wie auch in der Folge, die festen Klänge durch grössere, die beweglichen Klänge durch kleinere Noten bezeichnen, deren Zeitwerth man daher unberücksichtigt lassen muss. Hier folgen nun die drey Geschlechte, auf diese Art bezeichnet, in Noten:

Diatonisches Geschlecht.

Chromatisches Geschlecht.

Enharmonisches Geschlecht.

Der Musiker wird zugleich bey Erblickung dieses Geschlechtsverzeichnisses die festen Klänge der Griechen, als die Klänge der Tonika, Dominante und Unterdominante der neuern Musik erkennen.

So wie nun die festen Klänge keinen Einfluss auf das Geschlecht eines Gesanges haben, so haben wiederum die beweglichen Klänge keinen Einfluss auf die Tonart eines Gesanges. Setzen wir z. B. folgende festen Klänge:

so wird hierdurch die Tonart schon bestimmt; es ist die phrygische (Intervallenlehre der Griechen 5. X), aber noch geschlechtlos, und erst wenn wir auch die beweglichen Klänge hinzufügen, bestimmen wir das Geschlecht.

Dieser Gesang ist nun der Tonart nach phrygisch, dem Geschlechte nach diatonisch. Verändern wir aber die Lage der beweglichen Klänge wie unten,

so ist dieser Gesang, der Tonart nach, zwar ebenfalls noch phrygisch, dem Geschlechte nach aber jetzt enharmonisch.

Wir sagten früher, das diatonische und chro-

matische Geschlecht der Griechen wären dem diatonischen und chromatischen Geschlecht der Neuern vollkommen gleich. Dass das diatonische Geschlecht dem unsrigen gleich ist, daran wird wohl niemand zweifeln, der das, was wir von der Symphonie der Klänge vorgetragen, recht verstanden hat. Das chromatische Geschlecht scheint aber von dem unsrigen wirklich verschieden zu seyn; denn in der neuern Musik schreitet dies Geschlecht durch lauter halbe Töne, in der griechischen Musik hingegen — wie wir gesehen — durch zwey halbe Töne und einen halbzweyten fort. Es ist daher wichtig, den Grund aufzusuchen, durch welchen die Griechen vermocht wurden, eine uns so sonderbar scheinende Fortschreitung in diesem Geschlechte anzunehmen. Dieser Grund ist jedoch sehr leicht zu finden.

Jedermann weiss, dass es nur sieben Klänge in der Musik giebt. Ist nun dieser Satz wahr, so kann es in keinem Geschlecht, folglich auch nicht im chromatischen, mehr als sieben Klänge geben, giebt es aber im chromatischen Geschlecht nur sieben Klänge, so ist wiederum keine andere Fortschreitung, als die durch zwey halbe Töne und einen halbzweyten möglich. Es ist demnach das chromatische Geschlecht der Neueren, durch lauter halbe Töne fortschreitend, gänzlich falsch. Setzen wir ein solches System in Noten an,

so sehen wir auch sogleich das Fehlerhafte desselben ein. Denn c — g enthält sechs Klänge, c — C dreyzehn Klänge; c — g aber ist die Quarte, und c — C die Octave. Allein eine Quarte (Vierklang) aus sechs Klängen, und eine Octave (Achtklang) aus dreyzehn Klängen bestehend, ist ungereimt. Wir müssen dies jedoch nicht missverstehen und etwa glauben, die Griechen hätten weniger Klänge, als wir, in dem Umfang der Allachte angenommen; die dreyzehn Tonarten des Euklides beweisen hiervon schon das Gegentheil. Praktisch war also das chromatische Geschlecht der Griechen dem unsrigen vollkommen gleich.

Ptolemäus berichtet uns (Harm. lib. 2. cap. 15), es sey nur das diatonische Geschlecht ganz unvermischt gesungen worden, das chromatische und enharmonische Geschlecht aber niemals. Unvermischt nennt hier Ptolemäus — wie leicht einzusehen — diejenige Klangfolge, welche durch die diatonische, chromatische und enharmonische Theilung des Tetrachords entsteht, und diese ist in den beyden letzteren Geschlechten in der That so beschaffen, dass wohl ein Jeder der Versicherung des Ptolemäus unbedingt Glauben beymessen wird. Nun frägt es sich aber, auf welche Art die Vermischung der Geschlechte geschah? Es sagen uns jedoch die griechischen Musiker nur sehr wenig darüber. Man muss daher auf die Vermuthung kommen, dass es etwas ziemlich leichtes, und gar keine weitere Erläuterung erheischendes war. Wir wollen demnach wohlgemuth eine Untersuchung wagen, und hierzu vorzugsweise die Vermischung des enharmonischen und diatonischen Geschlechts wählen, indem das enharmonische Geschlecht nicht nur das berühmteste ist, sondern weil uns auch darüber die ausführlichsten Nachrichten aufbehalten sind. Die Aufgabe ist also: *diejenige enharmonische Klangleiter wieder aufzufinden, in welcher die Griechen wirklich sangen und spielten.*

Wir müssen uns nun zuförderst bey dieser Untersuchung an alles von uns bereits Gesagte, was hierher gehört, erinnern. Es wurde eben zuerst gesagt: wie ein Tetrachord eingerichtet ist, so müssten sie *alle* eingerichtet seyn. Wir haben es daher hier nur mit einem einzigen Tetrachord zu thun, und wählen dazu das Tetrachord c, h, a, g. Ferner wurde auch gesagt, dass die beyden Gränzklänge des Tetrachords unbeweglich wären, und dass daher die Verschiedenheit der Geschlechte nur auf der Lage der beyden mittleren Klänge, als den beweglichen, beruhe. Dies beschränkt nun unsere Untersuchung auf zwey Klänge. Aber nun heist es auch, ein Gesang sey vermischt, wenn Klänge darin vorkämen, die zweyen Geschlechten angehörten (Euclid. Introd. Harm. p. 10). Da wir nun die Vermischung des Enharmonischen und Diatonischen suchen, und es nur zwey bewegliche Klänge in jedem Tetrachord giebt, so folgt hieraus nothwendig, dass einer dieser Klänge dem diatonischen, der andere dem enharmonischen Geschlecht angehören müsse, und dass also nur die Lage des einen Klanges zu verändern sey. Es muss demnach — in dem gewählten Tetrachord — entweder die Lage von h oder von a verändert werden. Doch da a im Griechischen Lichanos, und zwar nach den Geschlechten, die diatonische, chromatische und enharmonische heist; so sind wir hierdurch schon zu der Vermuthung berechtigt, dass wohl a der

zu verrückende Klang seyn dürfte. Diese Vermuthung aber wird durch den Alypius zur Gewissheit gebracht, indem in seinen Klangleitern der drey Geschlechte, nur die Lichanos und Paraneten verschiedene Noten haben.

Jetzt, nachdem wir den zu verrückenden Klang kennen gelernt haben, bleibt uns nur noch zu untersuchen übrig, ob dieser Klang erhöht oder erniedrigt, und wenn wir auch dies gefunden, um wie viel er erhöht oder erniedrigt werden müsse. Nun ersehen wir aber aus dem Plutarchus (de Mus. p. 1145), dass die musikalischen Musiker, im Chromatischen und Enharmonischen, die Lichanos und Paraneten herabstimmten. Der diatonische Lichanos — in dem angenommenen Tetrachord — ist a, folglich muss der enharmonische Lichanos eine tiefere Lage als a haben. Um wie viel nun die Lage desselben tiefer als a ist, kann wiederum leicht gefunden werden, wenn wir berücksichtigen, dass es im enharmonischen Geschlecht nur zwey verschiedene unzusammengesetzte Intervalle — den Zweyton und den Viertelton — giebt. Der Zweyton kann es nicht seyn, weil dieser die Gränzen des Tetrachords überschreiten würde. Es ist demnach nothwendig das Viertelton dasjenige Intervall, um welches der diatonische Lichanos oder Geschlechtsklang a erniedrigt werden muss, und wodurch also die Vermischung des diatonischen und enharmonischen Geschlechts bewirkt wird.

So hätten wir denn bereits die gesuchte enharmonische Klangleiter gefunden. Doch so leichthin wird man uns das wohl nicht glauben, und wir müssen uns daher nach stärkeren Beweisen umsehen. Diese finden wir in einer Stelle des Plutarchus (de Mus. p. 1134.), wovon hier die Uebersetzung folgt:

„Olympos wird, nach dem Bericht des Aristoxenos, von den Musikern für den Erfinder des enharmonischen Geschlechts gehalten, denn vor ihm war alles diatonisch und chromatisch. Man glaubt, er habe diese Erfindung auf folgende Art gemacht: Als er nemlich im diatonischen Geschlecht spielte, ging er zum öftern von der Paramese und Mese zur Parypate über, ohne den diatonischen Lichanos zu berühren und bemerkte, dass dies eine angenehme Wirkung that. Er achtete hierauf das ganze System diesem gleichverhältig an, und hingerissen von der Schönheit desselben, behielt er es bey und gebrauchte es in der dorischen Tonart, ohne jedoch einen Klang zu berühren, der dem Diatonischen, Chromatischen oder Enharmonischen ausschliesslich angehört hätte, denn so war es die Natur des alten Enharmonischen. — Dies ist also der Ursprung des spondeischen Gesanges, in welchem keine von den gewöhnlichen Theilungen des Tetrachords Statt findet, wenn nicht etwa jemand eine solche Klangfolge, ohne auf den zu grossen Spondeismus zu sehen, für diatonisch oder für eine Versetzung des Tonisch chromatischen hält. Es ist aber ausgemacht, dass eine solche Klangfolge in jeder Rücksicht als falsch und unmelodisch betrachtet werden muss. Falsch, weil in derselben das unterste Intervall (jedes Tetrachords) um einen Viertelton zu klein ist, unmelodisch, weil zwey Zweytöne darin auf einander folgen, ein zusammengesetzter und ein unzusammengesetzter, denn das verdichtete Enharmonische, wie es zu unseren Zeiten auf den Mesen gebraucht wird, ist diesem Dichter gar nicht bekannt gewesen. Hiervon kann sich jeder leicht selbst überzeugen, wenn er nur auf einen Flötenspieler Acht geben will, der das Enharmonische nach alter Art vorträgt; denn solche Spieler behandeln den halben Ton der Mesen beständig als ein unzusammengesetztes Intervall. So war also ursprünglich das Enharmonische beschaffen; in der Folge aber wurde der halbe Ton (der Mesen) des Lydischen und Phrygischen getheilt. — Man sieht also, dass Olympos, durch Einführung eines neuen und vor ihm ganz unbekannten Geschlechtes, die Gränzen der Kunst erweiterte, und dadurch der Gründer der so schönen griechischen Musik wurde."

Plutarchus nennt in dieser Stelle vier Klänge: die Paramese, die Mese, den Lichanos und die Parypate. Da nun diese Klänge in den verschiedenen Grundsystemen oder Lyren auch verschiedene Lagen haben, so ist die erste Frage, welchem Grundsystem die genannten Klänge angehören. Diese Frage ist jedoch leicht zu beantworten. Denn da die vier genannten Klänge ein Tetrachord bilden sollen, so muss Paramese und Parypate die Allritare seyn; das ist aber nur in der siebensaitigen Lyra der Fall. Folglich ist hier die siebensaitige Lyra das Grundsystem. Die

Saiten dieser Lyra aber sind — so der Klangleiter für die Instrumente — folgende:



die von Plutarchos genannten Klänge sind demnach f, e, d, c. Allein d, oder Lichanos, soll übersprungen werden; folglich hätte also, wie es scheint, Olympos die drey Klänge f, e, c angeschlagen. Es heist jedoch ferner, er habe das ganze System danach eingerichtet, und hieraus sehen wir wieder, dass jene Voraussetzung falsch ist. Denn da f, e die Allviera ist, so würden, wenn Olympos blos f, e, c gespielt, und das ganze System eben so eingerichtet hätte, nur drey Klänge in jedem Tetrachord befindlich gewesen seyn; aber ein Tetrachord (Vierklang), aus drey Klängen bestehend, ist ungereimt. Es ist also klar, dass Olympos vier Klänge angeschlagen haben müsse, und dass er dabey d blos mit einem andern Klange vertauschte, d. h. dass er statt des *diatonischen* Lichanos den *enharmonischen* nahm. Da nun aber Olympos doch keinen Klang berührte, der einem der drey Geschlechte ausschliesslich angehört hätte, und zwischen d und e kein anderer Klang als des liegt, so muss nothwendig Olympos f, e, des, c gespielt haben, das ganze System demnach folgendes gewesen seyn:

(Der Beschluss im nächstfolgenden Stücke.)

NACHRICHTEN.

Dresden. Am 22sten wurde von der italienischen Operngesellschaft Rossini's *Gazza ladra* wiederholt. In jeder neuen Vorstellung dieser Oper entzückt sie unser Publicum immer mehr, wie der immer steigende rauschende Beyfall dies beweist. Rossini's liebliche Melodieen und seine überreiche, geräuschvolle Instrumentation blenden und reissen die Zuhörer hin. Doch ist dies nicht befremdend. Tanzmelodieen, Geräusch und bunte Abwechselung ist es, was jetzt wirkt und gilt. Ob in diesem schimmernden Farbenspiele ein Sinn, ob die Musik ein richtiger Ausdruck der Situationen und der Worte sey, ob der Sänger bey solchem Getöse singen könne oder schreyen und heulen, oder eine unendliche Menge von Noten herauspressen müsse, deren Sinn kein Kenner versteht, — wem liegt noch an allem dem! In welche Verwirrung sind wir versunken! Könnten die Meister ächter Tonkunst aus dem Schattenlande zurückkehren und diesen Unfug hören, mit welchem tiefen Unwillen würde sie der Verfall aller Kunst der Harmonie und des einfach schönen Gesanges erfüllen, welche allein Geist und Gemüth erheben und entzücken! In der Ausführung dieser Oper zeichneten sich auch diesmal die mitspielenden Personen aus, von denen schon öfter die Rede gewesen ist.

Am 29sten wiederholte die italienische Gesellschaft Mozarts *Nozze di Figaro*; wir freuten uns zu finden, dass die herrliche klassische Musik, der Wärme der Jahrszeit ungeachtet, welche eben nicht zum Besuch des Schauspielhauses einladet, ein zahlreiches Auditorium herbeygelockt hatte. Die Darstellung war gut, einige Stücke abgerechnet, in welchen das Orchester das Zeitmaass bald zu schnell bald zu langsam genommen hatte. Wie gewöhnlich, zeichnete sich auch diesmal Madame Sandrini und Herr Benincasa als Figaro aus. Demois. Funk schien heute, wahrscheinlich eine Folge der Hitze, nicht recht bey Stimme zu seyn. Wer mag aber der Componist gewesen seyn, der seine frevelnde Hand an die Mozart'sche Musik, in der Stretta der Arie der Gräfin: dove sono i bei momenti, in C dur gelegt hat? Durch einige von ihm hinzugefügte Violon-Schnörkel war das Schöne des Schlusses in seiner Originalität zerstört: eine Flickerey, die alle Kenner mit Unwillen erfüllte.

Am 3ten Juny gab die deutsche Gesellschaft das allerliebste einactige Schäferspiel *Nachtigall und Rabe* von Treitschke, Musik von Joseph Weigl. Wir konnten der Vorstellung nicht beywohnen.

Am 4ten gab Demoiselle Marianni aus Venedig, im Saale des Hotel de Pologne ein Vocal- und Instrumental-Concert, worin folgendes aufgeführt wurde: Erster Theil: 1. Ouverture in D dur von Mozart, 2. Scene mit Chor aus Tancred, in F dur, von Rossini, gesungen von Dem. Marianni, 3. Violoncell-Concert in E moll und

dur, Andante in C dur, letztes Allegro in E dur, componirt und vorgetragen von Friedrich Kummer. Die Composition des jungen Künstlers zeugt von viel Talent und Feuer, doch erkennt man sie als eine jugendliche Arbeit durch Variiren, Moduliren und durch eine Menge zwar angenehmer, aber schwerer Motiven hat er imponiren wollen; hätte mehr Einfachheit und Haltung würde seine Composition jedoch mehr gefallen haben. Erfahrung und zweckmässiges Studium werden ihn auf die rechte Bahn führen. Mögen diese Bemerkungen dem jungen Künstler nicht anstössig seyn, sondern ihn ermuntern, sich immer mehr zu vervollkommnen. Er spielte mit grosser Präcision und Fertigkeit und gefiel dadurch allgemein. Wir haben ihn zwar früher noch besser spielen hören, doch war ihm diessmal die grosse Hitze im Saale ungünstig. Könnte er den Unterricht des berühmten Romberg geniessen, so würde er wahrscheinlich einer der trefflichsten Künstler für sein Instrument werden. 4) Duett aus Tancred von Rossini in E dur, gesungen von Demoiselle Gaudin und Demoiselle Masinoni. Zweyter Theil: 1. Scene mit Chor aus der Italienerin in Algier, in E dur, von Rossini, gesungen von Demoiselle Masinoni; 2. Variationen für den Fagott in B dur, componirt und gespielt von Heinrich Kummer: Musik und Spiel fanden Beyfall, obgleich ersteres nicht eben sehr ausgezeichnet war; 3) Duett aus Tancred in C dur, von Rossini, gesungen von Herrn Cantù und Demoiselle Masinoni, 4) Terzett aus Balduin, von Nicolini, in As dur, gesungen von den Demoisellen Gaudin, Masinoni und Hrn. Cantù. Demoiselle Masinoni, deren Stimme mehr ein tiefer Sopran, als ein Alt zu nennen ist, singt allerdings mit vieler Grazie, ihre Stimme ist jedoch in gewissen Tönen etwas kreischend, z. B. a, h, c, d, e, f, sie sollte daher die Schwingung dieser Intervallen sanfter, und weniger rauh und metallos vortragen, sich auch des Ausdrucks mehr befleissigen, welcher dem Ohre schmeichelt und das Gemüth anspricht, und dies um so mehr, da die Altstimme dies hauptsächlich fordert. Ihre Aussprache ist gut, deutlich; ihre zu harte Aussprache des r, als rr, wird jedoch im Gesange zuweilen widrig; auch sollte sie den Mund etwas weiter öffnen, damit sich ihre Stimme mehr verbreitete und der Ton metallischer und klangvoller würde; ferner möchte sie das heftige Athemholen in gewissen musikalischen Stellen vermeiden, und dieselbe Cadenz, durch zu öftern Gebrauch derselben nicht zu gewöhnlich machen; denn nur durch sparsamen Gebrauch der Manieren bleibt man den Zuhörern neu. Als eine junge, talentvolle, verständige und strebende Künstlerin wird sie unsere Bemerkungen gewiss als wohlgemeynt, wie sie es sind, aufnehmen. Sie hat hier gefallen und wird dann an andern Orten noch mehr gefallen und immer bedeutendere Fortschritte in ihrer rühmlich begonnenen Laufbahn machen. Das Duett des ersten Theils wurde von den oben genannten Sängerinnen sehr gut gesungen, es würde jedoch noch bessere Wirkung gethan haben, wenn Demoiselle Gaudin ihre Stimme in den hohen Tönen etwas gemässigt hätte. Das Duett des 2ten Theils in C dur, oder No. 3 wurde gut ausgeführt, liess jedoch zu wünschen, dass doch Hr. Cantù seinen beständigen Variaten ein wenig mehr Einhalt gethan und die Mitteltöne nicht so sehr verstärkt haben möchte. Die Composition des Terzetts erhielt Beyfall; sie würde an melodischer Wirkung viel gewonnen haben, wenn die drey Stimmen kunstgemässer mit einander verbunden gewesen wären. Das Orchester schien nicht in bester Laune zu seyn, denn es liess einige unrichtige Accorde hören, welche dem Ohr sehr beleidigten.

Am 12ten wiederholte die italienische Gesellschaft *Gianni di Parigi* vom Herrn Morlacchi. Hier dürfen wir nicht verschweigen, dass durch Detoniren der Singenden das schönste Stück dieser Oper, nemlich das Sextett des ersten Finals, leider jämmerlich verunstaltet wurde. Dem. Funk, als Königin der Oper, hatte an dieser Versündigung gegen die Harmonie und unsere Ohren die meiste Schuld.

Kirchenmusik. Am 25sten May liess uns Herr Joseph Schubert, Königl. Kammer-Musikus und Violaspieler, eine neu von ihm componirte Messe hören, welche der Herr Kapellmeister Morlacchi dirigirte. Wiewol es schwer ist, über ein solches Werk nach einmaligem Anhören ein richtiges Urtheil zu fällen, so mögen doch mit einigen Worten, was wir aufmerksam beobachtet haben, hier bemerkt seyn.

Die Meinung der Künstler, so wie die des Publicums war getheilt; wir unsers Theils fanden diese Composition reich an schönen, für unsere Kirche wirksamen, harmonischen Wendungen, welche in einem leichtern und deutlichen Style

gesetzt sind. Man erkennt, dass dem Componisten sowol in Rücksicht auf den Effect, als auch in der Art, die vier Stimmen durch Noten von doppeltem Werthe melodisch zu verweben, unser Naumann als Muster vorgeschwebt habe. Uebrigens bemerken wir, dass im lateinischen Texte auf zwey Sylben öfters nur eine Note gesetzt war, dass gewisse Musikperioden in den Singestimmen zu sehr eingeschränkt, daher schwer in der Ausführung und wenigen wirksam — und dass einigemal die Singestimmen gegen die Höhe der Instrumente zu tief waren. Der schätzungswerthe Componist wird diese kleinen, seiner Aufmerksamkeit entschlüpften, Fehler leicht verbessern. Uebung und Erfahrung werden ihn zu einer grössern Sicherheit hierin führen. Das Kyrie war ein Andante in G dur, das Gloria ein Allegro in D dur, das Credo ein Allegro in G dur, das Offertorium in D dur, das Sanctus begann mit einem Andante in D dur, das pleni sunt coeli et terra war ein Allegro, und endlich das Agnus Dei ein Andante in G dur. Der schönste und hervorstechendste Theil war das Gloria; das Offertorium war glänzend und man könnte es Bravour-Arie mit Chor, vom Herrn Sassaroli gesungen, nennen. Kyrie und Agnus Dei waren in einem frommen und gründlichen Style gesetzt. Aus welchem Grunde der Componist sich nicht von den Accorden G — D, und D — G entfernt hat, da die Wirkung bloss zweyer Durtöne zu wenig Mannigfaltigkeit gewährt, ist uns nicht klar. Wir freuen uns übrigens dieser seiner ersten Arbeit in dieser Gattung.

Recensionen.

1. *Sechs deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt etc. von F. W. Grund.* 6te Samml. Lieder. op. 27. Hamburg, bey Böhme.
2. *Neun Gesänge mit Clavierbegleitung, in Musik gesetzt etc. von Sigmund Neukomm.* Wien, b. Pietro Mechetti.

Rec. ist der Meinung, dass man vor Allen an *Liedercompositionen* den wechselnden Geschmack in der Musik zu erkennen im Stande ist und zwar aus dem Grunde, weil jeder das Lied (wenn er nicht gerade Recensent ist) zu seinem eignen Bedürfniss singt und dies Bedürfniss einzelner Menschen von dem herrschenden Sinn, Geist und vorzüglich Gefühlscharakter seiner Zeit meistens bestimmt wird, weshalb auch der Componist grösstentheils unbewusst davon abhängt. Grosse musicalische Werke früherer Zeiten, z. B. Oratorien von Rolle u. a. besonders geistliche Musiken, in welchen die Mode doch weniger Recht hat, aber auch viele grössere theatralische Musiken können, weil man hier das Werk gleichsam als fremde Anschauung aufnimmt und als Gefühl einer andern Zeit anzusehen und aufzufassen vermag, in spätern Zeiten noch oft gehört werden und durch die Kunst der technischen Behandlung oder eine immer ansprechende Beziehung Gefallen erregen. Das *Lied* aber, an welchem die eigentliche *Kunst* weniger thun soll, *gefällt* und *fällt* gewöhnlich mit *seiner* Zeit, wenn nicht, wie in mehreren *Volksliedern*, sein ganzes Wesen in der Melodie liegt, oder diese Melodie in der Gefühlsweise, ja in der ganzen Nationalität des Volks lebt und durch grosse geschichtliche und politische Beziehungen darin erhalten wird. Man denke nur z. B. an das God save the King der Engländer, und an so viele Nationallieder der Franzosen. Zu dieser Betrachtung veranlassten den Rec. die oben genannten Liedersammlungen, welche zu gleicher Zeit in seine Hand kamen, von denen die erstere den Geschmack unserer gebildeten musicalischen Welt im *Ernsten*, verbunden mit den liebenswerthen Eigenschaften eines braven, theoretisch gebildeten, Gefühl- und Phantasie begabten Meisters kund thut. Aber wie gern auch Rec. sich dieser Art, musicalisch zu dichten, hingibt, wie sehr er auch mit seiner Zeit zu den Eindrücken eines *schweren Ernstes*, der der Phantasie hingegeben, *voll innerer Gluth* das Tiefste des Menschen im Gefühle aufregt, sich hinneigen mag, und wie sehr er auch diese Compositionen noch von den Ausartungen, die am *Extreme* liegen, zu unterscheiden weiss, so verkennt er doch nicht, dass dieser Geschmack überhaupt dem Liede doch am meisten fremd bleiben muss, dessen Grundcharakter in einem sanftern und leichtern Ergusse des Gefühls besteht. Von diesem Standpunkte aus, werfe man nur einen oberflächlichen Blick auf diese Lieder, und man wird von den meisten fragen: wieviel Noten! volle Griffe! wieviel Modulation (aber diese stets richtig) und nicht leichte Begleitung! Aber



man spiele und singe sie nur nach einiger Uebung durch, und wieviel wird man mit dem Componisten fühlen, wieviel Beyfall seinen Gedanken und der Führung seiner Harmonie geben! Wer hat nun aber Recht? der *Verstand*, der die Composition auf Natur und Begriff des Liedes nach dem Begriff der Zweckmässigkeit bezieht, oder das (vielleicht im herrschenden Sinne der Zeit befangene) *Gefühl?*

Ich lasse das hier unentschieden und fordere jeden, den der Gegenstand interessirt, auf, die hier vorkommenden Gründe und Ansichten abzuwägen, denn auch das Veranlassen solcher Ueberlegung mag vortheilhaft seyn. Ich wende mich jetzt zu dem Vorliegenden und will zuerst über die einzelnen Stücke der *Grund'schen* Sammlung Einiges bemerken, die man in Geist und Art am meisten mit *Spohrs* Liedercompositionen vergleichen dürfte, obgleich *beyde* eigenthümlich sind.

No. 1. Abschied von Göthe „Lass mein Aug" etc. die Composition ist aus F moll, düster und tief gefühlt, und ist mehr durch Harmonie, als durch Melodie wirksam. Aber dieser schwere Ernst, von dem ich oben sprach, passt gewiss nicht zu Göthes Abschied. Der Gesang trägt doch noch den Ton einer leichten Gefühlsäusserung und wenn es auch heisst: schwer, ach schwer ist er zu tragen, so heisst es doch gleich darauf: sonst ein leicht gestohlnes Mäulchen u. s. w. und die *Reflexion* schwebt (wie auch die anderen Diminutiven des Textes anzudeuten scheinen) noch immer gleichsam spielend über dem *Gefühle*. Die bewegtere Figur, welche der Componist bey der zuletzt angeführten Stelle in die rechte Hand legt, ist zu dem Tone, in welchem er das Ganze gehalten, vollkommen angemessen, aber kann doch nicht den Charakter des Göthischen Liedes ersetzen. Auch das ist kein *schwerer* Tadel für den Componisten, denn jeder weiss, wie schwer Göthe zu componiren ist, mit seiner natürlichen Ruhe und Keckheit. No. 2. Selbstbetrug von Göthe. Hier gilt die Melodie mehr und schliesst sich enger der Poesie an, aber so gut die Begleitung gesetzt ist, so ist doch immer die von Dissonanzen angefüllte Akkordenfolge zu künstlich für die Begleitung einer solchen Liedermelodie. No. 3. Nachgefühl von Göthe. Unter allen am meisten scheint die Art des Componisten diesem Gedichte anzuwagen, und die immer fortfliessende Modulation (das *Zuviel* und die Betonung einiger unbedeutender Sylben, was in der ganzen rhythmischen Anlage liegt, will Rec. nicht entschuldigen) malt ausdrucksvoll das unbestimmte Verlangen, das dem Sänger die Brust durchglüht. Im 9ten System (S. 7) im 6ten Tacte würde Rec. um die Härte der Vorhaltungen zu mildern, statt g doch fis setzen. No. 4. Eine der gelungensten Compositionen ist Hölty's: Freuden sonder Zahl, schon durch Rhythmus entsprechend, voll inniger Fröhlichkeit, aber jene figurirte harmonische Begleitung wird sie manchem erschweren. No. 5. Der Rosenstock von Tiedge — recht lieblich und natürlich, nur am Schlusse dürfte die Melodie noch durch eine leichte Veränderung gewinnen. No. 6. Auf dem Berge dort oben, von Tiedge, im wahren düsteren Balladenton, die Begleitung unterbricht den Gesang angemessen und führt ihn weiter fort, der Satz ist immer kräftig und gewandt. Im Aeusseren schreitet auch dieser Musikverlag weiter fort.

Die Compositionen der *zweyten*, oben angeführten Sammlung tragen nun einen ganz *entgegengesetzten* Charakter. Wir finden einen schon in grösseren Stücken vielfach bekannten und verdienten Componisten hier im Gebiete des Liedes, auf dem Wege zum melodisch-einfachen Ausdruck der Poesie, ohne vielgriffige harmonische Begleitung und Dissonanzenhäufung, und es kam Rec. bey diesen Liedercompositionen gerade vor, als habe ein Componist, der die Usurpation der harmonischen Kunst (oder Künsteley so diesem Gebiete eingesehen, den Versuch machen wollen, das teutonische Lied wiederum auf seinen ursprünglichen Begriff zurückzuführen. Mag nun der Componist sich dieser Tendenz bewust gewesen seyn oder nicht, genug Rec. ist an diesem Beyspiele klar geworden, wie schwer es sey, sich dem herrschenden Zeitgeschmacke zu entziehen, wenn das mangelt, was allein jede Zeit beherrscht, und dem Strome der Kunst eine neue Bahn öffnet. Aber hier ist auch Täuschung sehr möglich. Denn es ist natürlich, dass das Einfache in einer Zeit, wo das Zusammengesetzte herrscht, denen, die in der Vorliebe für letzteres befangen sind, leer und unerbaulich erscheinen muss. Es fragt sich nur: ist das Einfache wirklich gegeben, und ist es zugleich schön und geistvoll, — oder ist nur das *Streben darnach* zu sehen? Denn das Einfache, wenn es nur schön und zugleich originell ist, wird sich gewiss Platz machen, und würde zu einer Zeit das Ueberladene, Gekünstelte auch vor den Augen des Volks hinwegen. Es ist aber leer, wenn es nicht, aus eigenthümlicher Empfindung und Anschauung hervorgegangen, das Bekannte ohne Nachdruck wiederholt. Darin be-

ben nun diese Lieder ein unläugbares Verdienst, dass sie frey sind von Künsteley und harmonischer Ueberladung, und der Gang der Melodie hauptsächlich durch den Göthischen Text bestimmt ist; aber das Positive, was sich nach unserm Ideal damit verbinden sollte, nämlich das *Belebende*, Tiefansprechende, welches eine Melodie, ungeachtet ihrer Natürlichkeit, ja um ihrer wahren Natürlichkeit willen, dem Gedächtniss tief einprägt — diess gesteht Rec. hier nicht durchaus gefunden zu haben. Die Wendungen, besonders im Bass, sind oftmals so trivial, dass es scheinen könnte, als habe jemand diese Compositionen aus der Mitte des *vorigen Jahrhunderts* wieder hervorgeholt und etwas aufgefrischt. Der Sänger muss oft die Empfindung erst *hineinlegen*, welche die Ueberschrift anzeigt, und in sofern könnte mancheso der *Vortrag* dieser leichten Lieder recht nützlich seyn, so wie diese Sammlung nicht minder anfangenden Sängern, und denen, welche nur wenig Pianoforte spielen, aus obigem Grunde angenehm seyn wird. Von No. 1. (Beglückt etc. von Hölty) gilt zugleich das Gesagte, die *Begeisterung* zeigt sich in der Melodie nirgends; No. 2. Glück der Treue, von Flemming, ist vollkommen ungemessen; aber No. 3. an die Phantasie, von Seckendorf, eine doch gar zu gewöhnliche Leierey. Die Melodie dagegen zur *Trennung* (Gedicht von Zinkgräf, wobey wir nicht umhin können, den Wunsch zu äussern, es möchten sich *mehre* unserer neuen Componisten mit unserer frühern vaterländischen Poesie genauer bekannt machen, um weniger einseitig zu wählen, als gewöhnlich geschieht) könnte wirklich eine Volksmelodie seyn, so einfach und naiv schmiegt sie sich an das liebe Gedicht. Aber an dem Gedicht von Zachariä: An die Nacht, ist die Melodie in ihrer Bewegung — wenn schon so langsam genommen wird, nicht würdig genug. No. 6. Der Gefangene, von Schubert, ist nicht aus dem Ganzen gearbeitet; und als wollte sich der unterdrückte Modulationsgeist rächen, tritt die Ausweichung S. 12. oben ein. Die Declamation zu den Worten: muss ich des (Lebens) Dornenbahn zu etc. ist nicht gelungen, und das stete Verhalten der Melodie in G am Schlusse, und das Zurückkehren in diesen Ton nach dem kurzen und bedeutungslosen Uebergang nach B, bringt unangenehme Einförmigkeit hervor. — Eine schauerlich kräftige Wirkung aber thut die Einfachheit des *Soldatengrablieds* (Text von Kutzner); man denkt sich in der Begleitung wenige Blasinstrumente und gedämpfte Trommeln. Die Melodie muss dem Gemeinsten leicht fasslich seyn, und könnte sich wohl zu dem angezeigten Gebrauch eignen.

Die Melodie zu Göthe's: Ich denke dein, ist aber ganz verunglückt. Denn nicht nur, dass sie höchst alltäglich ist, so hätte dem gewiss verständigen Componisten die sinnlose und leyernde Wiederholung der Worte in der Mitte und am Schlusse: vom Meere strahlt, vom Meere strahlt; der Staub sich hebt, der Staub sich hebt, auffallen, und ihn abhalten sollen, nach so vielen trefflichen Compositionen, eine *solche* ins Publikum zu schicken. Wie sehr die nachdrucksvollen Worte des Dichters im Anfange durch eine gewöhnliche Wiederholung am Schlusse verlieren, wird jeder fühlen. Das Lied an *Doris* endlich will sich durch nichts empfehlen. Das Aeussere dieser Sammlung ist grau und unsauber.

Kurze Anzeige.

Drey Duetten für zwey Flöten, comp. — — von E. Dressler. Op. 58. Bonn u. Cöln, b. Simrock (Pr. 6 Fe.

Man erhält hier ziemlich lang ausgeführte Stücke, keinesweges für Anfänger, vielmehr für beträchtlich ausgebildete Spieler. Beyde Stimmen concertiren wechselsweise. Der äussere Zuschnitt ist zwar der gewöhnliche; aber die Gedanken und die Behandlung derselben sind nicht ohne Eigenthümlichkeit. Alles ist dem Instrumente und seiner besten Spielart so angemessen, wie man von solch einem Virtuosen ohnehin erwarten wird. Der Vortrag ist überall sorgfältig angedeutet. Und so muss das Werk geübten Liebhabern zu ihrer Unterhaltung und weitern Ausbildung allerdings empfohlen werden.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten July. **Nº. 28.** 1819.

Vermischung der Klang-Geschlechte.

(Beschluss aus No. 27.)

Jetzt wollen wir auch sehen, ob die anderen Nachrichten, welche uns Plutarchos von dem alten Enharmonischen giebt, mit dieser gefundenen Klangleiter übereinstimmen. Erstlich sagt Plutarchos: man könnte vielleicht des Olympos enharmonische Klangleiter für diatonisch oder chromatisch halten. Dass sie viel Aehnlichkeit mit der diatonischen Klangleiter hat, sieht man sogleich, wenn wir sie mit dieser zusammenstellen.

Dass sie aber auch mit der chromatischen Aehnlichkeit hat, wird bemerkbar, wenn wir die darin befindlichen halben Töne mit Bogen bezeichnen.

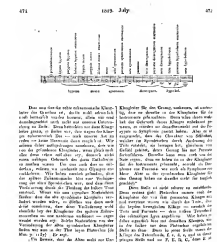
Plutarchos tadelt aber des Olympos Klangleiter, wegen die darin vorkommenden übermässigen Spondeasmos, und der beyden auf einander folgenden Zweytöne. Der Spondeasmos ist das Intervall e-dee, oder h-as, die beyden auf einander folgenden Zweytöne aber sind e-c und as-ss.

Nun sagt aber Plutarchos ferner: durch den zu grossen Spondeasmos werde das untere Intervall jedes Tetrachorde um einen Viertelton zu klein, man habe daher in der Folge den halben Ton getheilt. Da durch diese Theilung das Intervall des-c grösser, und das Intervall e-dee kleiner gemacht werden sollte, so ist klar, dass der halbe Ton d-des getheilt werden musste. Hierdurch werde also e-des um einen Viertelton verkleinert und des-c um einen Viertelton vergrössert. Es bestand daher das Intervall vom enharmonischen Geschlechtsklang aufwärts, aus fünf Vierteltönen, hingegen das Intervall vom enharmonischen Geschlechtsklang abwärts, aus drey Vierteltönen. Hiermit stimmen nun auch die Nachrichten des ältern Bakchius (Introd. Art. Mus. p. 9 et 11) und Aristides (de Mus. p. 28) genau überein, und zwar nennen beyde das Intervall, aus fünf Vierteltönen bestehend, die Ekbole, das andere, aus drey Vierteltönen bestehend, die Eklysis.

So hätten wir also zum zweyten Male — nur auf einem andern Wege — dieselbe enharmonische Klangleiter gefunden. Hier folgt sie in Noten mit beygesetzten Intervallengrössen:



Im unveränderlichen System erhält diese Klangleiter folgende Gestalt



Dass nun dies die echte enharmonische Klangleiter der Griechen ist, dürfte wohl schwerlich noch bezweifelt werden können, allein wir sind demohngeachtet noch nicht mit unserer Untersuchung zu Ende. Denn betrachten wir diese Klangleiter genau, so finden wir, dass wegen des Klanges enharmonisch Des — nach unserer Art zu reden — keine Harmonie darin möglich ist. Wir müssen daher nothgedrungen annehmen, dass wir von der gefundenen Klangleiter, wenn gleich auch alles darin richtig enthalten sey, dennoch nicht einen richtigen Gebrauch des darin Enthaltenen zu machen wissen. Um nun auch dies zu entdecken, müssen wir nochmals zum Olympus zurückkehren. Wir haben nemlich gefunden, dass die spätere Enharmonische blos eine Verfeinerung der alten Spondeischen war, und dass diese Verfeinerung durch die Theilung des halben Tons entstand. Wenn wir nun irgendwo Nachrichten fänden, dass die alte spondeische Klangleiter verändert worden wäre, so dürften wir dann auch dreist annehmen, dass diese Veränderung wohl ebenfalls bey der Klangleiter des spätern Enharmonischen — nur wiederum verfeinert — angewendet worden sey. Solche Nachrichten von der Veränderung der alten spondeischen Klangleiter finden wir nun in der That beym Plutarchus (de Mus. p. 1137). Er sagt.

„Ein Beweis, dass die Alten nicht aus Unwissenheit die Trite im Spondeischen, in der Klangleiter für den Gesang, ausliessen, ist offenbar, dass sie dieselbe in der Klangleiter für die Instrumente gebrauchten. Denn wäre ihnen wirklich der Gebrauch dieses Klanges unbekannt gewesen, so würden sie denselben nicht mit der Parypate in Symphonie gesetzt haben. Aber es ist ausgemacht, dass der Charakter von Schönheit, welcher im Spondeischen durch Auslassung der Trite entsteht, sie bewogen hat, gleichsam vom Gefühl geleitet, ihren Gesang bis zur Paranete fortzuführen. Dasselbe kann man auch von der Nete sagen, denn sie haben sie in der Klangleiter für die Instrumente gebraucht, sowohl als Diaphonie zur Paranete, wie auch als Symphonie zur Mese. Aber in der spondeischen Klangleiter für den Gesang haben sie dieselbe nicht für tauglich geachtet."

Diese Stelle ist nicht schwer zu enträthseln. Denn erstens giebt Plutarchus immer noch die Klangleiter des von ihm genannten Klanges an; und zweytens wissen wir durch die Texte, dass die beyden beweglichen Klänge — nemlich die Trite und Paranete — dem äussern Tetrachord der achtsaitigen Lyra angehören. Wir haben es daher eigentlich hier mit denselben Klängen, wie in der frühern aus dem Philolaus angeführten Stelle zu thun. Denn in jener Stelle waren die Klänge des Tetrachords, f, e, d, c, und in dieser jetzigen Stelle sind es F, E, D, C, denn E ist die Trite und D die Paranete.



Die Alten liessen also in der spondeischen Klangleiter für den Gesang den Klang E aus, gebrauchten ihn aber in der Klangleiter für die Instrumente, sowohl als Hypate wie auch als Nete. Nun wissen wir aber schon aus der ersten Stelle, dass Plutarchos unter *auslassen* die Vertauschung eines Klanges mit einem andern versteht. Es sangen demnach die Alten das diatonische Tetrachord F, E, D, C, im Spondeischen F, Es, D, C.

Setzen wir nun das höhere Tetrachord der achtsaitigen Lyra — welches unverändert die Einrichtung des Olympos behält — mit dem jetzt gefundenen Tetrachord F, Es D, C zusammen, so sehen wir mit Verwunderung, dass das alte Enharmonische oder Spondeische der Griechen — den Spondeasmos h–as ausgenommen — genau unser Moll ist.

Aber auch den Spondeasmos haben neuere Musiker schon gebraucht. Dies mag eine kleine Melodie des unvergleichlichen Cimarosa beweisen.

Wenn wir nun diese gefundene Klangleiter auf die bey den alten Olympischen angewendete Art verfeinern wollen, so dürfen wir annehmen, dass dies durch Erhöhung des Klanges Es um einen Viertelton geschehen könne. Uebrigens würde auch der Klang Es schon deshalb in keiner regelmässigen Klangleiter geduldet werden können, weil Es und enharmonisch as nicht die Allviere bilden, und auch dadurch zwey aufeinanderfolgende Zweytöne entstehen würden, nemlich h–g und g–fis; was wir vermeiden, sobald Es um einen Viertelton erhöht wird. Dies alles scheint demnach unser Verfahren als richtig zu bestätigen. Die auf solche Weise geordnete Klangleiter würde also folgende seyn.

Diese Klangleiter ist nun in der That bloss eine verfeinerte Mollklangleiter, und so stimmt daher sowohl mit unserm Gefühl, als auch mit den Nachrichten vom enharmonischen Geschlecht überein. Denn schon in unserm Moll, so ungebildet es auch ist (Intervallenlehre 36), liegt ein Keim der höchsten Schönheit. Wenn wir es uns nun veredelt denken, so können wir wohl begreifen, wie die Griechen das enharmonische Geschlecht wegen seiner Würde und Erhabenheit rühmen, und den anderen Geschlechtern so sehr vorziehen konnten.

Gegen diese enharmonische Klangleiter erheben sich aber wieder sehr grosse Schwierigkeiten; und wenn wir nicht vermögend sind, diese wegzuschaffen, so müssen wir unsere Klangleiter — so sehr sie uns auch anspricht — dennoch als unrichtig verwerfen. Diese Schwierigkeiten bestehen in der Ungleichheit ihrer Tetrachorde. Denn dass alle Tetrachorde eines Systems einander vollkommen gleich seyn müssen, ist ausser allem Zweifel. Den stärksten Beweis von der Gleichheit der Tetrachorde giebt jedoch Aristoxenos (Harm. Elem. p. 54), wenn er sagt: dass in der Klangleiter eines jeden Geschlechts, durchgehends, sowohl aufwärts als abwärts, der vierte Klang die Allviere, oder wenn dies nicht der Fall sey, ohne Ausnahme dann der fünfte Klang die Allfünfe angeben müsse. Es mag h der Klang unserer Klangleiter seyn, von welchem wir abwärts diese Regel anwenden wollen. Nun ist von h abwärts F der vierte Klang, und da h und F nicht die Allviere angeben, so muss demnach der fünfte Klang von h nothwendig die Allfünfe seyn. Aber der fünfte Klang von h ist enharmonisch Es

folglich nicht die Allstufe, denn die Allstufe von h ist E. Demnach würde also enharmonisch Es als ein falscher Klang zu betrachten seyn; nehmen wir ihn aber heraus, so hat es auch mit der Schönheit unserer Klangleiter ein Ende.

Glücklicherweise sind wir im Stande, diese Schwierigkeiten vollkommen zu beseitigen. Wenden wir daher unsere Blicke auf die, Seite 470 aufgestellte enharmonische Klangleiter im unveränderlichen Systeme zurück. Wir sehen hier sogleich, dass wir durch die zuletzt entdeckte Klangleiter eigentlich nichts Neues gefunden haben; denn der Klang enharmonisch Es ist schon im Tetrachord Synemmenon enthalten. Hier werden wir auch zuerst die Nothwendigkeit gewahr, weshalb die Griechen die beyden Grundsysteme — das verbundene und unverbundene — gleichzeitig annehmen. Denn ohne das Tetrachord Synemmenon, würden wir unsere zuletzt gefundene Klangleiter wieder haben verwerfen müssen, weil — wie schon gesagt — durch den Klang enharmonisch Es, die Gleichheit der Tetrachorde aufgehoben zu seyn schien. Durch die Vereinigung des Tetrachords Synemmenon und Diezeugmenon aber gehören sowohl E als enharmonisch Es zum Enharmonischen, und es wird dadurch die Regel des Aristoxenus vollkommen erfüllt. Demnach gilt also wieder der Satz: *dass die Vermischung der Geschlechte blos durch die Herabstimmung der Lichanos und Paraneten bewirkt wird.*

Jetzt können wir uns auch erklären, was es heissen soll, wenn Plutarchus in der zuerst beygebrachten Stelle sagt: in der Folge habe man den halben Ton der lydischen und phrygischen Mesen getheilt. Denn der halbe Ton der lydischen Mese ist E-Dis (Es) und der halbe Ton der phrygischen Mese D-Cis (Des). Durch die Theilung aber entstehen die neuen Klänge: enharmonisch Es und enharmonisch Des, und dies sind die beyden enharmonischen Geschlechtsklänge: Paranete synemmenon enarmonios und Paranete diezeugmenon enarmonios.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Juny. Die Anwesenheit der im vorigen Bericht schon genannten Mad. Feron aus Paris, veranlasste die General-Intendantur, mehrere Concerte in Verbindung mit grösseren oder kleineren dramatischen Darstellungen zu geben. Im ersten, am 4ten, sang Mad. Feron die Cavatine: Deh calma l'affanno aus Pucitta's Oper: Der Arzt wider Willen, mit den Herren Weitzmann und Blume; die als Terzett eingerichtete Arie von Mozart: Oh dolce contento; eine Scene und Arie aus Pucitta's Oper: Heinrich der IV. Perchè, perchè non vieni, und das von Pucitta neu componirte Tyrolerlied mit Variationen. Von Instrumentalsachen hörten wir die Ouverture aus Cherubini's Oper: les Abencerages, ein Concert für Fortepiano aus G moll, von Dusseck, brav gespielt von W. Fröhe, und das erste Allegro der Sinfonie Eroica von Beethoven. Im 2ten Concert, am 10ten, sang Mad. Feron Pucitta's Arie: Come quest' anima, die Polonaise: La placida campagna, aus dessen Oper: La principessa in Campagna, die Arie Frenar vorrei le lacrime, von Portogallo und auf Begehren das Tyrolerlied. Sehr brav wurden ausgeführt die Ouverture aus Mehuls le jeune Henri und die Ouverture aus Cherubini's Medea. Im 3ten Concert, am 16ten, sang Mad. Feron das Recitativ und die kriegerische Arie: Della Tromba aus Pucitta's Oper: die drey Sultane, die Arie: Senza il dolce mio tesoro, aus Pucitta's Zelinda und Lindor, mit Begleitung der vom Herrn Concertmeister Möser gespielten Violine; mit den Herren Weitzmann, Blume und Devrient d. J. das Quartett: In queste piaggie amene aus der Oper Heinrich IV. und Pucitta's Arie mit Variationen: No, non ho diletto al cor. Von Instrumentalsachen wurden gegeben: die Ouverturen aus Beethovens Fidelio und, auf Begehren, aus Mehul's: jeune Henri der Entreact über das Lied: Vive Henri IV. von Bis und die Menuett aus Beethovens dritter Symphonie. Im 4ten Concert, am 29ten, sang Mad. Feron die Cavatine: Tormanto nel petto, aus Pucitta's Oper: Heinrich IV.; die Arie aus Pucitta's Oper, die schöne Müllerin: Nel cor più non mi sento, mit Variationen; die Scene und Arie: Alma superba trema aus Pucitta's Oper la Principessa in campagna, und auf Begehren das Tyrolerlied. Ausserdem hörte man die Ouverturen aus Catel's Semiramis und Cherubini's Faniska, eine Menuett von Beethoven und ein Allegro von A. Romberg. Im letzten Concert, am 26sten, sang Mad. Feron mit Herrn Eunike das Duett: Io questo lieto istante, aus Pucitta's Oper

die Vestalin, die von Rode für die Violine componirte Arie mit Variationen, eine kriegerische Scene und Arie *Dove mi guida*, von Pucitta, und mit den Herren Weitzmann und Blume, die als Terzett eingerichtete Arie von Mozart: Oh dolce concento. Au Instrumentalparticen wurden brav ausgeführt: die Ouverture aus Rossini's Elisabeth und die Menuetten von Beethoven und Mozart. Mad. Feron bewährte auch in diesem Concerte die Volubilität und Sicherheit der Tonläufe bis ins viergestrichene c, und den plötzlichen Sprung in das stark betonte cis (über 2 Octaven), die Reinheit der chromatischen Tonleiter, das präcise Staccato etc. und fand in dem meist überfüllten Hause den lautesten Beyfall.

Zum Besten der vor kurzem abgebrannten Einwohner der Stadt Gnesen veranstaltete der kunstliebende Fürst Radziwil, Gouverneur des Grossherzogthums Posen, am 9ten die Aufführung des Händel'schen Oratoriums Simson. Da erst kürzlich davon umständlich die Rede war, so bemerke ich nur, dass Mad. Schulz, Dem. Fuerke und die Herren Eunike und Blume die Soloparthieen vortrefflich ausführten und dass die herrlichen Chöre in der Garnisonkirche einen ungleich grössern Eindruck bewirkten, als im Opernhause. Nach Abzug der gesetzlichen Theile für den Wittwenfonds der königl. Kapelle, welche die Musik ausführte, brachte das Concert 108 Fried'or, 5 Ducaten und 907 Thlr. 4 Gr. ein. Der 11ten ward zum erstenmal und seitdem noch einmal mit geringem Beyfall gegeben: *Rambor und Wanda*, Schauspiel in 5 Abtheilungen (von Leverow). Ich erwähne das Stück nur wegen der trefflichen musikalischen Ausstattung. Herr Ringenhagen hat die Ouverture, der königl. Kammermusicus Herr G. A. Schneider die Musik zu den Zwischenacten und Hr. Prof. Zelter den Harfnergesang im 5ten Act mit Harfen- und Saiteninstrumentalbegleitung, geschrieben.

Den 28sten gab Demois. Marinoni aus Venedig, Hofsängerin der Kurprinzessin von Hessencassel, Concert. Sie sang das Recitativ und Arie aus Rossini's Tancredi: Tu che accendi, das Recitativ und Rondo mit Chor aus Rossini's Oper Italiana in Algeri: pensa alla patria, die Cavatine: Cimentando i venti e l'onde, aus derselben Oper, und die Arie: Cara patria in vita romana, aus Niccolini's Oper: Quinto Fabio. Dem. Marinoni hat eine junge, künstliche, wohlklingende Altstimme im Umfange von 2 Octaven, von a bis zweygestrichene a, einen anmuthsvollen, heitern Vortrag, und ein lobenswerthes Portamento.

Der schon im vorigen Bericht mit Beyfall genannte Herr Bader trug in diesem Monate noch folgende Rollen vor: am 5ten den Eduard in Himmel's Fanchon, den 6ten und 17ten den Infant in Martine Lilla, den 15ten, den Don Ottavio in Mozarts Don Juan, den 20sten, den Fernand Cortez in Spontini's Oper dieses Namens, den 25sten, den Joconde in Nicolo Isouard's Oper dieses Namens, den 27sten, den Tamino in Mozarts Zauberflöte, den 29sten, den Joseph in Mehul's Drama dieses Namens, und den 30sten, den Tancred in Rossini's Oper dieses Namens.

Stockholm. Mein letzter Bericht ging bis zum Schlusse des vorigen Jahres. Das Bedeutendste was wir in diesem Jahre hörten, möge hier nur kurz angeführt seyn, weil ich, was den Stand unserer Musik und das Verdienst der ausführenden Künstler betrifft, nur meine frühern Bemerkungen darüber wiederholen müsste. Am 26sten Januar wurden in dem dritten Abonnements-Concerte folgende Stücke gegeben: Simphonie von Haydn, welche recht gut zusammenging. Arie mit oblig. Pianoforte von Mozart, von Demoiselle Wäsche gesungen und von Herrn Passy begleitet. Violinconcert von Rode, vortrefflich gespielt von Hrn. Berwald. Schwedische National-Gesänge für Pianoforte, arrangirt und gespielt von Herrn Passy. Zum Schluss eine Ouverture von Cherubini.

Auf der Bühne hörten wir nichts neues, ausser einem Gelegenheitsstücke: *Baldur*. Das Sujet ist aus der Nordischen Mythologie; die Musik dazu, vom Hrn. Prof. du Puy, war gefällig, hatte jedoch wenig ausgezeichnetes. Unter den übrigen Opern wurde *Romeo et Juliette* von Steibelt am besten ausgeführt.

Herr Concertmeister Berwald fing am 25sten Januar seine früher erwähnten Quartett-Unterhaltungen wieder an, welche uns manchen trefflichen Genuss gewährten. Wir hörten darin Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven und Fesca und ein Quintett von Mozart.

Das Abonnements-Concert vom 11ten Februar enthielt: eine Symphonie von Neukomm, welche sehr gut ging. Arie von Generali, von

Mad. Sevelin vortrefflich gesungen. Horn-Concert von Hrn du Puy's Composition und von Herrn Hirschfeldt sehr gut geblasen. Arie von Reichardt, von Hrn Kassten gesungen. Polpourri für Clarinette von Danzi, von Hrn. Crusell vortrefflich vorgetragen, und Finale.

Das beste, was uns die Opernbühne diesen Monat gab, war Mozart's Zauberflöte. Die Darstellung auf der Bühne war zwar nicht sonderlich zu rühmen, das Orchester hingegen zeigte den rühmlichsten Eifer, dies Meisterwerk würdig auszuführen. Pamina's Arie: Ach! ich fühl's, etc. wurde nicht gesungen, solche Auslassungen, welche man sich jedoch auch an anderen Orten, und hier nur seltener erlaubt, sind höchst tadelnswürdig, da sie die Achtung gegen den Componisten, wie gegen den Zuschauer verletzen, welcher mit Recht fordert, dass ihm Werke von entschiedenem Kunstwerth unverstümmelt dargestellt werden. Aus welchem Grunde man sich auch solche Beschneidungen erlauben möge, sey es um eine zarte Stimme zu schonen (welches hier wohl nicht der Fall ist oder wird), oder um die Zuhörer nicht mit zu viel mittelmässigem Gesang zu ermüden, so bleiben sie immer unstatthaft. Wohin soll uns dieser Unfug führen? — Ausserdem wurden noch *das Wirthshaus in Bagnieres* von Catel, und *deux Mots* von Dalayrac gegeben.

In Hrn. Berwald's Quartett-Abenden hörten wir in diesem Monate Compositionen von Haydn, Mozart, A. Romberg und Spohr. Am 15ten März wurde das 5te Abonnements-Concert, und darin folgendes gegeben: Symphonie militaire von Haydn, sehr gut ausgeführt: nur waren die Herren mehrentheils nicht im Takt. Arie aus Clemenza di Tito, von Mozart, gesungen von Herrn Collin, einem Dilettanten. Doppel-Concert für Oboe und Fagott, von Braun, von ihm selbst und Herrn Franz Preumayr mit rühmlicher Fertigkeit und Fehrlosigkeit vorgetragen. Arie von Mozart, gesungen von Mad. Sevelin. Adagio und Polacca für Violine, von Herrn Berwald gespielt. Ouverture von Beethoven. Am 22sten März gab Hr. Patty, ein geschätzter Clavierist, ein Concert für seine Rechnung, und darin: die Ouverture der Oper Medea von Cherubini. L'Incendie par l'orage, Concert für Pianoforte von Field, von Herrn Patty sehr gut und fertig vorgetragen. Arie von Mozart, aus Clemenza di Tito, mit oblig. Clarinette, gesungen von Dem. Wäselin und von Hrn Crusell begleitet. Concert für Oboe, componirt und geblasen von Hrn Braun. Arie aus Tancred von Rossini, von Dem. Wäselin gesungen. Schwedische National-Lieder, als Phantasie für Pianoforte, von Herrn Passy arrangirt und vorgetragen und Finale.

Im Theater hörten wir zu unserer Freude wieder Mozart's Don Juan. Die Ausführung war lobenswerth. Hr. Prof. du Puy gab selbst die Rolle des Juan, wodurch das Ganze sehr gehoben wurde; leider waren aber ein paar Rollen aus Mangel an guten Männerstimmen schlecht besetzt. Hermann von Unna, mit Ouverture, Entreact, Märschen, Gesängen und Chören von Vogler, wurde auch wiederholt. Diese treffliche Musik ist durch ihr lokales Interesse hier von besonders grosser Wirkung.

Die Quartett-Abende des Herrn Berwald hörten mit diesem Monat auf.

Am 4ten April gab Mad. Sevelin ein Concert. Die darin vorgetragenen Stücke waren: die Ouverture aus Marie von Montalban von Winter. Die Arie aus Figaro von Mozart: *dove sono i bei momenti* etc. von Mad. Sevelin vortrefflich gesungen. Concert für Clarinette von Herrn Crusell componirt und meisterhaft geblasen. Arie aus Tancred von Rossini, mit obligater Violin-Begleitung, sehr gut gesungen von Mad. Sevelin und von Herrn Berwald begleitet. Andante von Haydn und Polacca für Guitarre, von Herrn Sundsell mit grosser Kunstfertigkeit und Delicatesse vorgetragen. Quartett aus Gierusalemme liberata von Righini, gesungen von Mad. Sevelin und Landström, und den Herren Carelius und Carl Preumayr; zuletzt ein Finale. Mad. Sevelin verdient viel Lob für den Eifer, ihre von der Natur sowohl begabte Stimme zu vervollkommnen.

Am 9ten, als dem Charfreytage, wurde zum Besten des Freymaurer-Waisenhauses, unter Anführung des Herrn Concertmeisters Berwald, Haydn's Oratorium: die Schöpfung, aufgeführt; die Solopartieen des Gesanges hatten Dem. Wäselin, Hr. Landström und Kinmanson übernommen.

Am 26sten wurde ein Concert im Opern-Saale zum Besten der Pensions-Anstalt der Königl. Kapelle gegeben, dessen Inhalt folgender war: Ouverture von Weyse, Rousseau's Tischordium, vom Abt Vogler arrangirt, die Schlacht bey Vittoria von Beethoven, Finale des ersten Akts der Oper *Così fan tutte* von Mozart, gesungen von

Mad. Sevelin, Dem. Wäselie und Widerberg, den Herren Lindström, Crälius und Carl Prenmayr.

In der Oper hörten wir ausser Mehul's *Uthal*, welche noch überdies sehr mittelmässig gegeben wurde, nichts Bedeutendes.

Am 4ten May gab der Oboist Herr Chr. Fiekee ein Concert zu seinem Besten. Wir hörten dabey nur eine Concertante für Oboe, von ihm selbst geblasen, Arie von Päe, mit obligater Oboe von Dem. Widerberg gesungen und von Herrn Fiekee begleitet und ein Duett, von Dem. Widerberg und den Herrn Kinnensou gesungen. Am 8ten May liess sich ein reisender Norwegischer Virtuos auf der Violine, Hr. Thrane, in einem von ihm veranstalteten Concerte hören, in welchem er ein Violin-Concert von Baillot und eine Fantasie von Lafont sehr gut vortrug. Ausserdem wurde dabey gegeben: Vogel's Ouvertüre aus Demophoon, Arie von Päe mit obligater Oboe, gesungen von Demois. Widerberg und vortrefflich begleitet von Hrn. Braun. Clarinett-Concert von Crusell, vom Herrn Fehrau mit Fertigkeit und Genauigkeit geblasen und Finale des ersten Acts der Oper. *Così fan tutte*, gesungen von Mad. Sevelin, Dem. Wäselie und Widerberg, den Herren Lindström, Fahlgren und Carl Prenmayr. Am 15ten May gab Herr Concertmeister Berwald Concert. Wir hörten darin: Ouvertüre aus Figaro, ein Violin-Concert von Kreutzer, von Herrn Berwald mit der ihm eignen Meisterschaft gespielt. Arie von Rossini, sehr gut gesungen von Mad. Sevelin. Doppel-Concert für zwey Violinen von du Puy, von den Demois. Bergmann (Dilettantinnen) gespielt. Quartett aus *Graeenalemme liberata* von Righini, gesungen von Mad. Sevelin und Lindström, den Herren Crälius und Carl Prenmayr. Fantasie für Pianoforte (die Macht der Harmonie), mit Chor und Orchester von Beethoven, gespielt von Mad. Berwald. Am 26sten wurde von zwey eilfjährigen Zwillingen, Töchtern des Herrn Professor C. E. Lithender, ein Concert gegeben, und darin: ein Quintett von du Puy für Horn, zwey Violinen, Alt und Bass, und eine vierhändige Sonate für Pianoforte von Lithender, von den beyden Concertgeberinnen gespielt, ferner wurde die Arie aus der Oper: *Il Sacrifizio d'Abramo* von Cimarosa von Mad. Sevelin gut gesungen, hierauf Violin-Quartett von Rode, Capriccio für Pianoforte von Clementi, von der ältern, und Rondo für Pianoforte von Kloegel, von der jüngern der beyden Schwestern L. gespielt, und Adelaide, Cantate von Beethoven, von Herrn Kaesten sehr gut gesungen. Diese angehenden Künstlerinnen, Schülerinnen ihres Vaters, eines sehr wackern Clavierspielers und Componisten für sein Instrument (dessen meiste Compositionen in England gedruckt erschienen sind), fanden einen lebhaften Beyfall.

In diesem Monat hörten wir auch zum ersten Male in diesem Jahre eine neue Oper, nemlich: *Johann von Paris* von Boyeldieu, worin sich hauptsächlich Hr. Prof. du Puy als Johann, und Hr. Fahlgren als Wirth auszeichneten. Hr. Lindström als Seneschall, übertrieb das Komische seiner Rolle bis zur Carricatur. Dem. Wäselie war die Prinzessin, Mad. Lindström der Page und Dem. Widerberg die Tochter des Wirths. Im Ganzen war die Wirkung des Stücks nicht bedeutend. Auch *Alina von Becton* wurde gegeben, die Besetzung der Rollen war von den frühern verschieden, das Publicum war jedoch mit der Abänderung nicht zufrieden.

Vermischte Nachrichten.

Madame Catalani befand sich in der Mitte dieses Monats (Juny) zu Osnabrück und hatte ein Concert für den 10ten Juny veranstaltet. Herr Musikdirector Burgmüller aus Düsseldorf reist mit ihr. — Die beym Frankfurter Theater engagirten beyden Demois. Campagnoli werden das Theater verlassen und nach Hannover gehen.

In mehren Städten Mecklenburgs hat sich in den ersten Monaten d. J. Mad. Gley hören lassen und verschiedene Urtheile veranlasst. In Neustrelitz erhielt sie bey ihrer Abreise von dem Grossherzoge 500 Thlr. zum Gratial. Aus Neubrandenburg lautete das Urtheil: sie vereinigt Anmuth der Stimme, besonders in den höheren Tönen, mit Fülle und Umfang. In den Mitteltönen wünschte das Ohr bisweilen mehr Rundung. In Rostock, wo sie auf dem Theater als *Vitellia* im Titus, als *Amenaide* im Tancred, als *Myrrha* im unterbrochenen Opferfeste, als *Astasia* in Axur, und als *Constanze* in Belmont und Constanze auftrat, hatte der vorangehende, wenn gleich nicht unbestrittene, Ruf die Erwartung sehr gespannt und eben darum mehr erfüllt und den Tadel mehr aufgeregt. Doch gestattet ein öffentliches Urtheil

von dorther ihr zu, dass sie nach den verschiedenen Leidenschaften der Charakter und Situationen, wenigstens durch die Kraft und Fülle des aus hochgewölbter Brust mächtig, besonders abwärts zu einer gewissen Tiefe, emporsteigenden Tons bald erschütterte, bald rührte, bald entzückte. Hierin (doch aber wol nicht in dieser Art, ihr Gefühl oder ihr Urtheil auszudrücken?) sollen alle Parthien einig gewesen seyn, so wie auch darin, dass Ton und Manier (?) sehr an die berühmte Milder erinnerten. Eine andere Stimme eben daher vergleicht sie mit der vor Jahren dort gehörten und bewunderten Minna Becker und setzt sie weit über diese weg, deren ausdruck- und bedeutungleeres Geklingel mit Recht gerügt wird, und urtheilt, dass jede ihrer Leistungen das Gepräge der Meisterschaft trage.

Zu Güstrow wurde am ersten Ostertage d. J. von einem Chor dortiger Musikfreunde Klopstock's: Auferstehn, ja auferstehn etc., in Musik gesetzt von dem Organisten Flasschötz zu Rostock, in der Pfarrkirche Vormittags vor der Predigt, ohne Instrumentalbegleitung aufgeführt. Die zahlreich versammelte Gemeine zeigte, dass sie für diese Erhöhung kirchlicher Feyer, nach sehr langer Entbehrung, Sinn hatte.

Am 8ten May d. J. starb zu Ludwigslust der Grossherzogliche Gerichts-Assessor und Hofsänger *Johann Jakob Wahnschaft* im 63sten Jahre seines Lebens am Schlagflusse. Er war zu Güstrow geboren, der Sohn eines Apothekers und lernte und trieb die Kunst seines Vaters bis ungefähr ins 30ste Jahr seines Alters, da er dann an die Kapelle zu Ludwigslust kam. Er hatte eine äusserst angenehme und sehr ausgebildete Bassstimme.

Kurze Anzeige.

Trois grands Duos concertans p. 2 Flûtes par A. Vern. Op. 10. Bonn à Cologne, chez Simrock. (Pr. 10 Fr. 50 Cent.)

Sie gehören zu den schwersten, die man hat, und sind beynahe als Capricen für eine Flöte zu betrachten, da man ohne Schaden von einem Solo zum andern fortgehen kann und das Accompagnement eine Nebensache zu seyn scheint; denn selten verwickelt der Componist beyde Stimmen. Wollte man sich die Schwierigkeiten durch langsameren Vortrag erleichtern, so würde ihre brillante Wirkung doch sehr verlieren. Ungeachtet der Composition einige Armuth an Modulation und daher etwas Einförmigkeit vorzuwerfen ist, verdienen diese Duetten doch viel Achtung und werden mit Vergnügen, und zur Bildung grösserer Fertigkeit, auch mit beträchtlichem Nutzen wiederholt werden können.

Nekrolog.

Am 30sten Juny dieses Jahres starb der um die Tonkunst und ihre Literatur mannigfach und auf eigenthümliche Weise rechtverdiente *Ernst Ludwig Gerber*, Fürstl. Hofsecretair zu Sondershausen, in seinem 75sten Lebensjahre, ohne Krankheit, während eines sanften Schlafs. Ein altes, in heiterer Stunde von ihm mir abgenommenes Wort, sey es einmal zu Gott gegangen, es den Leuten, die an ihm theilgenommen, in dieser Zeitung nach meiner Art zu sagen, werde ich dies treulich halten: bitte aber, eben jetzt selber kaum von dem Wege zurückgerufen, den er nun gegangen, diese Theilnehmenden hierzu noch um einige Vergunst. Leipzig, *Friedrich Rochlitz.*

Druckfehler.

In meiner Rec. des Missa Hummels, No. 25 dies. Z., lässt mich ein Druckfehler gerade das Gegentheil von dem sagen, was ich gesagt habe, weshalb ich ihn zu verbessern jeden Leser bitte. S. 390 Zeile ist gesagt: *Hummel* spart die Effectmittel der Instrumentation mehr als Haydn, „ohne eben durch das Ersparniss weniger zu erreichen;“ und das ohne ist weggelassen worden, so dass nun der Sinn wird: er erreiche eben damit weniger. — Weniger bedeutende Druckfehler wird *jeder* Aufmerksame zu verbessern wissen.

d. Recensent.

Seite 344 dieser Zeitung, Zeile 16 lese man Mad. Thürschmidt statt Julius Schmidt. S. 398 mehrmals l. Möser statt Moser.

(Hiezu das Intelligenzblatt, No. V)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № V. 1819.

Ankündigung.

Die in Frankfurt am Mayn während der letzten Ostermesse zum erstenmal gegebene Oper Zemire und Azor, neue Bearbeitung von Ihlée, Musik von Louis Spohr, ist in einer korrekten Abschrift des Buchs und der Partitur, für ein Honorar von 15 Dukaten, beym Componisten in Frankfurt a. M. zu bekommen. Er ersucht die resp. Theater-Directionen, die diese Oper zu geben gedenken, ihre Bestellung noch vor dem 1sten September dieses Jahres zu machen, indem sein Aufenthalt in Frankfurt nur bis zu dieser Zeit dauern und das Werk späterhin auf rechtmässige Weise nicht mehr zu bekommen seyn wird.

Pränumerationsanzeige auf Orgelsachen.

Der Unterzeichnete ist gesonnen einen Heft Orgelsachen unter dem Titel: Fantasien, Vorspiele, Nachspiele und Fugen für die Orgel (abwechselnd mit obligatem Pedal), auf Pränumeration, herauszugeben. Das 8 Bogen starke Heft erscheint sauber gestochen mit Ausgang des Monats July dieses Jahres in der Musikhandlung bey F. S. Lischke in Berlin, welche Handlung auch die Pränumeration bis Ende des Monats August à [illegible] 18 gr. für das Exemplar annimmt. Nach dieser Zeit tritt der Ladenpreis von 1 Thlr. für das Exemplar ein.

August Wilhelm Bach,
Organist bey der Marienkirche in Berlin.

Neue Musikalien, welche bey Carl Gustav Förster in Breslau erschienen sind.

Berner, F. W., Variat. pour le Pianof. sur la Walse favor. de S. A. Imper. Madame la Gr. Duchesse Alexandra Feodorowna née Princesse de Prusse, op. 20. . . . . 10 Gr.
Boieldieu, aus der Oper, das kleine Rothkäppchen (Chaperon rouge) im Clavierauszug von C. F. Ebers.
Boieldieu Ouverture . . . . . . 10 Gr.
— Cantate: Es hat der Glanz strahlender Kronen etc. 4 Gr.
— Dasselbe mit Guitarre . . . . . 4 Gr.
— Romanze: Er wollte das Strickchen so gern. 6 Gr.
— Dasselbe mit Guitarre . . . . . 4 Gr.
— Rondo: Lange nicht mehr etc. . . . 4 Gr.
— Dasselbe mit Guitarre . . . . . 4 Gr.
— ritterliche Cantate von Ferdinand: Mit tiefem Sinne etc. für das Pianof. nebst einer deutschen Parodie in die Oper Rothkäppchen für Ronziah angelegt . . . . . 6 Gr.
— Dieselbe mit Guitarre . . . . . 4 Gr.
Beethoven, L. v., 6 Pieces p. le Pianof. à 4 mains 1 at une Partie . . . . . à 10 Gr.
Elsner, Jos., 3 Gesänge mit Begleit. des Pianof. No. 1 2 3 . . . . . . à 20 Gr.
Gabel, Variation p. le Pianof. op. 10 . . . . 16 Gr.
— Fantasia p. le Pianof. op. 11 . . . . 24 Gr.
— 3 Lieder mit Begleitung des Pianof. op. 10. 10 Gr.
Hassnaul, A., Variationen für die Flöte über das beliebte Lied: Da droben auf'm Berge etc. 12 Gr.
Gantheur, W., Mit dem Knospen, ein Sonett von Th. Körner für's Pianof. . . . . . 6 Gr.
Himmel, F. H., 6 grosse Walzer für das Pianof. auf 4 Hände . . . . 22 Gr.
Hummel, Romanze aus dem Feenspiel die Ratibor, mit Begl. der Guitarre . . . . . 4 Gr.
Klingohr, J. W., das Mädchen und die Blumen, Gedicht von A. Schreiber, mit Begleitung des Pianof. . . . . 8 Gr.
Komus, eine Sammlung komischer Lieder von verschiedenen Dichtern und Tonsetzern mit Begl. der Guitarre. No. 1 — 6. . . . . . à 4 Gr.
Krommer, Scherzo arrangé p. le Pianof. à 4 mains. 8 Gr.
Quodlibet aus dem Kapellmeister von Venedig, für die Guitarre eingerichtet. . . . . . 8 Gr.
Rossbach, Leonor, 12 Gesänge mit Begleitung der Guitarre, No. 1 — 6. . . . . . . 4 Gr.
Righini, V., Aria buffa per la voce di Basso con accomp. di Pianof. . . . . . . 8 Gr.
— — Ouverture nell' Opera il Demogorgone p. il Cembalo. . . . . 8 Gr.
— Overtura nell' Op. l'Incontro inaspettato 8 Gr.
— Overtura nell' Op. la Vedova scaltra 10 Gr.
— Overtura nell' Op. il Natal d'Apollo, a 4 mani . . . . 14 Gr.

Righini, V., Cantate pour une voix avec accomp. de Pianof., oeuvre posthume, mit untergelegtem deutschem Text. . . . . . 1 Thlr 12 Gr.
Schwarz, Variationen über das Tyrolerlied: Hoch droben auf'm Berge, fürs Pianof. . . . . . 20 Gr.
Seyfried, R. v., Ouverture zu Faust, für das Pianof. auf 4 Hände eingerichtet . . . . . 16 Gr.
Sörensen, D., Trost, Gedicht von Matthison, mit Begl. des Pianof. . . . . . 4 Gr.
Spohr, L., Ouverture de l'Opera Alruna, arrangée p. le Pianof. à 4 mains. . . . . 12 Gr.
Vogler, Abt, Romanze aus der Oper Samori. Clavierauszug. . . . . . 8 Gr.
— Ouvert. aus Samori f. Pianof. . . . . . 8 Gr.
— Ouvert. aus Samori für Pianof. auf 4 Hände 12 Gr.
Zaunycki, M. v., 2 Polonoises faciles p. le Pianof. 8 Gr.
— Polonoise p. le Pianof. à 4 mains. . . . . 6 Gr.
— 12 Polonoises p. le Pianoforte . . . . . 18 Gr.
— 6 Polonoises pr. le Pfrte. . . . . . 12 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Grossherzogl. Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott Söhnen zu Mainz von Herbstmesse 1818 bis Ostermesse 1819 erschienen sind.

	Fl.	Xr.
Wengemann, 4 Pieçes milit. pr. 2 Clar. en Es, 2 Clar. en B, petite Flute, Cor de Signal à clefs (Klappenflügelhorn) 4 Cors, Cornetin (Posthorn), 2 Tromp. 2 Bassons, Serpent, 3 Tromb. et gr. Caisse.	4	—
— Pieçes d'harmonie pr. Flûte, Obce ou Clar., Cor de Basette, Cor et Basson op. 5 . . .	1	36
Küffner, 2 Sinfonies pr. 2 Violons Alto, Violoncelle et Contre-Basse, Flûte obl. 2 Hautb. ou 2 Clar. 2 Cors, (Basson, 2 Tromp. et Timballes ad lib.) Op. 75 et 76 . . . chaque	4	30
— gr. Quatuor pr. 2 Violons, Alto et Violoncelle, op. 52	2	24
Rossini, Tancred. Opera arr. en Quatuor pr. 2 Violons, Alto et Vcelle.	5	—
Hohmann, 12 Duos faciles pr. 2 Violons, Liv. 1. 2 chaque	1	24
— zu neue deutsche Oberländler für 2 Violons . . .	—	12
Rossini, Tancred. Opera arr. en Quatuor pour Flûte Violon, Alto et Vcelle	5	—
Dressler, R., 3 Duos pr. 2 Flûtes, op. 46. . . .	2	24
Kreul, Quatuor facile pr. Clar., Violon Alto et Basse.	1	24
Küffner, Quintetto pour Cor, Violon obl. 2 Altos et Violoncelle op. 66	1	36
Carulli, 6 Serenades pr. Guitarre et Flûte, op. 1. 2. 3. 4. 5. 6. . . . . . chaque	1	12
Küffner, 25 Sonatines faciles op. 29 pr. Guit. seule	—	48
Call, Serenade pr. Guit. et Pianof. op. 75 . . .	1	12
Rummel, Fantaisie et Variat. sur la Cavatine de Tancred pour Pianof. et Clar. ou Viol. op. 20	2	24

	Fl.	Xr.
Steibelt, N., 6 Serenades pr. Pianof. et Flûte op. 18.	1	6
Henckel, 3 Sonatines faciles p. Pf. à 4 mains. . .	1	—
Boieldieu, Ouv. de Caliph de Bagdad p. Pianof. à 4 mains.	1	20
Mozart, Ouv. de Figaro, à 4 mains. . . .	—	48
— Ouv. a. Entführung. f. 4 Hände . . .	—	48
— Ouv. a. Titus. f. 4 Hände	—	48
Generali, Ouvert. des Bachantes arr. p. Pianof. .	—	48
Gross, 8 Var. faciles p. Pianof. op. 2. . . .	—	40
Hachel, Allegretto facile p. Pianof.	—	24
— Rondo facile	—	24
— Variat. sur No. 14, et No. 15	—	24
Hinten, W., Divertissement p. Pianof. . . .	—	48
— Fr., Polonaise p. Pianof.	—	24
Harold, Ouv. aus der Oper: das Rosenmädchen, für Pianof.	—	30
Küffner, Variationen über Gottfried Webers Wiegenlied p. Pianof. op. 75	—	48
— Pastorale p. Pianoforte, op. 80. . . .	—	36
Meinecke, Variat. sur la Romance de Joseph. . .	1	—
Späth, H., 2 Rondeaux faciles p. Pianof. op. 5 .	—	45
Weber favorite No. 115. 116. 117. 118 jeder . .	—	4
Bühler, Vorspiele und Versetten, aus den vorzügl. Dur und Molltonarten, 10 Heft . . .	2	—
Rinck, 20 leichte Orgel-Präludien, op. 52 . . .	—	41
— 12 kurze und leichte Choralvorspiele für die Orgel op. 53	—	41
Harold, Oper: Der Rosenmädchen vollst. Clavier-Auszug mit deutsch und franz. Text. . . .	6	—
Alle Nummern aus dieser Oper sind auch einzeln zu haben.		
Wagner, C., 12 Gesänge mit Clavier oder Guitarren-Begleitung op. 35	3	30
— Röschens Krankheit und Genesung mit Clav. oder Guit. (Auswahl) No. 145 . . .	—	30
— Lied an Minna No. 146	—	30
— Der Wirth und sein Kellner No. 147. . .	—	40
— Die unbezwingbare Liebe. No. 148. . . .	—	24
— Der Weg zu Hymens Tempel. No. 149. . .	—	16
— An Dorchen bey Ueberreichung eines Blumenstrauss. No. 150	—	12
— Jubbe-Lied. No. 151.	—	16
— Tanz-Lied No. 152	—	16
— Bochus-Lied. No. 153	—	24
— Arzt zu Lesen. No. 154	—	24
— Ruhe, Canon für 2 Singstimmen. No. 155.	—	16
— Lied. Bilder der Ruhe. No. 156. . . .	—	16
— — Der reiche Mann. No. 157 . . .	—	12
— — Der schmachtende Knabe. No. 158. . .	—	12
— — An Amalie No. 159	—	12
— — Lob und Liebes-Gesang der heiligen Jungfrau. No. 160	—	12
— — Die Woche. No. 161	—	16
— — An mein Herz. No. 162.	—	16

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten July. | No. 29. | 1819.

Nachrichten.

Königsberg im Juny 1819. Mein letzter Bericht vom July des vorigen Jahres blieb bey Herrn Fischers Zurückkunft aus Russland stehen. Es ist also auch billig, dass ich mit dessen musikalischer Unterhaltung am 6ten July 1818 wieder beginne. Der Einlass zum Concertsaale kostete 2 Thaler, und es fand sich ein mässiges Publicum ein, um Hrn. F. mehre italienische, deutsche und französische Arien und Romanzen, sich selbst am *Fortepiano* begleitend, vortragen zu hören. Das bekannte Beethoven'sche Septett diente als Vor- und Zwischensatz. Hr. F. muss es doch nicht räthlich gefunden haben, unser Theater zu übernehmen, wie er geheissen hatte, denn er reisete sofort ab. — Da ich nun des Theaters erwähnt habe, will ich diesen Gegenstand mit kurzen Worten beseitigen. Der Herr Director Dübbelin selbst ist seit längerer Zeit verschollen und, wie es verlautet, wollte man ihn nirgends haben. Seiner hinterbliebenen Gesellschaft wurde in den Wintermonaten ihr elendes Daseyn durch Zufälligkeiten erhalten, wie durch die Ankunft der braven Tänzer, Geschwister Kobler aus Wien (die hier viel Beyfall, und an dem jungen Selbe einen tüchtigen Mittänzer fanden *)), durch die Gastrollen des Herrn Devrient aus Berlin, des Herrn und der Mad. Anschütz aus Breslau und des Herrn Wurm. Diese Künstler waren aber zu beklagen, wegen des schlechten Mitspiels der hiesigen Truppe (so wie einige hiesige Talentvolle, z. B. Herr Laddey, zu bedauern sind, in solchen Umgebungen verkümmern zu müssen). Endlich hörte die Gage ganz auf; die hierbleibenden Mitglieder suchten sich durch einzelne Aufführungen — z. B. der Jugend von Hiller, die schrecklich ausfiel und nicht den Kosten brachte — vom Hungertode zu retten. Noch einmal schaffte die Frau Directrice Rath und trat mit einigen Getreuen eine Entdeckungsreise an, deren Richtung so unbestimmt zu seyn scheint, wie die der Expedition nach dem Nordpol, indem man sich wahrscheinlich dahin wenden wird, wo die Fahrt frey scheint, wie es heisst, zuerst nach Warschau (armes Warschau!). Wann wird doch etwas von oben herab zur Hemmung des Unfugs geschehen, der mit dem Daseyn unsers neuen Schauspielhauses hier mit der Theaterkunst und mit dem kunstliebenden, gewiss achtbaren, wenn auch nicht zahlreichen Theile des Publicums getrieben wird, um — einigen Capitalisten die Zinsen für ein Capital zu sichern, das sie zu einem Kunstunternehmen verwandten, über welchem Apoll und alle Musen zürnen, weil es dabey wohl mehr auf reichlichen Ertrag an Gelde, als an Kunstgenüssen abgesehen war. Die Speculation ist in beyderley Hinsicht verunglückt.

Am 16ten October wurde zum Besten der Invaliden des 3ten Infant. Regim. ein Concert veranstaltet, in welchem, ausser mehren Stücken für Orchester und Harmoniemusik, Dem Knorre die Arie aus Griselda mit obligater Violine, ein geschätzter Dilettant, Herr Major von der Schleuse,

*) Doch darf ich nicht das Verdienst des jungen Mimen Dübbelin verschweigen, der in einem dieser Ballette eine grosse Braunschweig blos durch Mimik ausdrückte!!! Ueberhaupt wurde manches Erstaunenswerthe geleistet z. B. in einer Todtenfeyer für A. v. K. die leider! wegen einiger sich ausserordentlichen Missvergnügens unterblieb, sollte Theils Glockengeläute vernehmen (!), dann aber in Gegenwart dieser heidnischen Person von jungen Mädchen der Choral Auferstehung angestimmt werden (!!!) Mit Recht versicherte also ein hiesiger Schreibent in einer auswärtigen Blättern, dass unser Theater mit den ersten Deutschlands rivalisire und rief: Heil unsern Künstlern!

ein Concert für die Flöte von Danzi, und Herr Ahlsdorf ein Concert für die Posaune vortragen. Auch wurde die Bardenhymne aus Uthal von Mehul gesungen. — Am 19ten Octob. zum Andenken der in der Leipziger Schlacht Gefallenen führte Herr Samane d. ält. im Friedrich collegio (einer höhern Schulanstalt) *Jomelli's* Requiem (Es dur) mit seinen Schülern auf. Die Demoiselles Knorre und Dorn, Herr Gottheld, Director dieses Gymnasii und Herr Samane der jüng., Lehrer an derselben Anstalt, sangen die Solopartheien.

Am 21sten Oct. gab Herr Musikdirector Riel ein Privat-Concert (d. h. für Abonnenten) auf dem Kneiph. Junkerhofe, in welchem die Ouverture aus Rossini's Tancred, eine Arie von Mozart, ein Terzett von Cimarosa aus den Horaziern und das 1ste Finale aus Mozarts *Cosi fan tutte* ausgeführt wurden. Dem. *Friedericke* Riel spielte ein Pianoforte-Concert von Field und eine Sonate von Ries mit Flötebegleitung, auch Variationen sehr lobenswerth.

Am 9ten December hatten wir einen grossen Genuss. Der Königl. Preuss. Kammermusikus Herr Louis Maurer, seit mehren Jahren in Russland, kehrte von da nach seinem Geburtsorte Potsdam zurück, um eine Kunstreise zu machen. Wir Kunstfreunde können es uns schon gefallen lassen, dass die nordische Kaiserstadt, wie geklagt wird, so viel edles Metall in Barren an sich zieht, wenn sie uns dafür solch Gepräge zurücksendet — doch nein! das Gleichniss passt nicht, Hr. M. ist ein Deutscher und auch in der Fremde deutsch geblieben und wie erfreuten uns der hohen Kunst des braven, erfahrnen, liebenswerthen Mannes, der ein herrlicher Violinist geworden, was er schon so früh zu werden versprach, und jetzt wol kühn einen Gang mit jedem andern Virtuosen auf diesem Instrumente wagen darf. Seine Freunde hörten von ihm oft in vertraulichen Zirkeln Quartette und Quintette; dem Publicum gab er am erwähnten Tage ein Concert aus G moll und Variationen aus A dur über *der Treue Tod* (la sentinelle), auch eine Ouverture von seiner Composition. Diese zeugten von vielem Talent, Gewandheit, Kenntniss des Satzes und der Instrumente; dass sie dem russischen Geschmack angepasst waren (d. h. etwas nationelles enthielten), ist natürlich, da sie für diesen Geschmack componirt sind. Dem. Knorre sang Righini's Scene: *Berenice che fai.* Dem. Dorn aus Rossini's Tancred: *Oh patria, di tanti palpiti etc.* — Uebrigens konnte ein Virtuose, wie Louis Maurer, um den Wünschen der Kunstfreunde zu genügen, hier nicht die Kosten für ein zweytes Concert durch Subscription gedeckt erhalten. Oh!

Am 23sten Decbr. gab Herr August Gern aus Elbing ein Concert, und spielte ein Violin-Concert von Kreutzer und eine Polonoise von Mayseder, ferner ein Pianoforte-Concert von Böhner. Wie viele Talente werden durch das frühe Umherreisen zum Concertgeben zu Grunde gerichtet! — Am 6ten Januar Concert des Herrn Franz Czerwenka aus Moskau, der ein Hautbois-Concert, ein Rondoletto und ein Potpourri von russischen Liedern für das Instrument, alles von obengenannten Hrn. K. Mus. Louis Maurer, sehr glücklich componirt, vortrug; Hrn. Czerwenka's Virtuosität auf diesem schweren, doch nicht sehr beliebten Instrumente fand grosse Bewunderung. Auch dieser Künstler bewies, dass der echte Deutsche in der Fremde nicht vergisst, des deutschen Namens Ehre zu erhalten (Herr Czerwenka ist von böhmischer Abkunft). Dem. Knorre sang eine Arie von Nicolini und Dem. Cartellieri eine von ihrem zu früh verstorbenen Halbbruder Antonio C. componirte Arie.

Dem. Wilhelmine Bruce zeigte sich verschiedenemale im alten Schauspiel-Hause als Declamatrice, Sängerin und Tänzerin. Es ist zu wünschen, dass das erwähnenswerthe Talent dieses jungen Frauenzimmers bald eine bestimmte Richtung erhalte, denn in dem Concert einer Madame George, Flötistin vom Warschauer Theater-Orchester, am 10ten Febr., war ihrem Vortrage der Arie aus Heinrich dem Löwen, von Steegmann, das Eingelernte anzuhören. Mad. George selbst trug ein Concert für die Flöte von A. E. Müller und Variationen von Amon recht lobenswerth vor, und sang auch die Arie aus Mozarts Titus: *Parto!* tadellos. Das Auditorium war in diesem Concert klein, grösser aber im zweyten, am 24sten Febr., als man die drückende Lage der Concertgeberin erfahren hatte, die einen kranken Mann und eine zahlreiche Familie in Warschau zurückliess, um auf einer Kunstreise (in diesen Gegenden!) Brod zu erwerben. Mad. G. spielte ein Concert von Devienne und das Doppel-Concert von Westenholz für Flöte und Clarinette (eigentlich Oboe) mit Hrn. Hostié, wobey indess der schwache Ton ihrer Flöte sehr gegen die Clar.

nette verlor, so sehe sich Hr. Hintie seinem Ton mässigte. Dem. Knorre sang eine wenig ansprechende Arie aus der Oper: *das Fest im Fichthale* von Ebell, und Herr Wurm declamirte zwey Stücke.

Am 5ten März gaben die Herren Sämann d. ält. und Wiebe eine musikalische Unterhaltung im Kneiph. Junkerhofe, und darin ein Trio von Kreutzer für die Violine, Variationen für Clarinette und Pianoforte von C. M. von Weber, ein Rondo für Pianoforte und Viol. von Ries, Sehnsucht von A. Romberg (ges. von Dem. Knorre), eine Arie, componirt und gesungen von Hrn. Sämann d. ält. und Serenade von Par, mit Begleitung von Pianoforte, Horn, Violoncelle und Contrebass, gesungen von den Demois. Knorre und Dorn, und den beyden Herren Sämann. Die zweyte Unterhaltung der Herren Sämann und Wiebe fand am 31sten März Statt, und darin wurde der erste Satz eines nicht gefallenden Octetts von Winter, eine Sonate für Pianoforte und Violine von A. E. Müller, ein Adagio und Polonoise für Pianoforte und Orchesterbegleitung von Lessel executirt. Herr Wiebe zeigte sich als guter Fortepiano-Spieler. (Seine in kurzem erscheinenden Tänze für 4 Hände verdienen Empfehlung.) Ausserdem eine Arie von Righini, gesungen von Hrn. Sämann d. ält. und Quartett von Burki: *Oh cara selve* mit Hornerbegleitung, gesungen von den Demoiselles Castellani und Dorn und den Gebrüdern Sämann, desgleichen das Waldhorn von Winter, 4stimmiger Gesang mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Der Besuch dieser beyden Abendunterhaltungen war ziemlich zahlreich, da wir, ausser einem guten Theater, seit vielen Jahren auch stehende Winterconcerte gänzlich entbehren, indem der Herr Musikdirector Riel es vorzieht, in seiner ziemlich beschränkten Wohnung *musikalische Thees* zu geben, wo sich nun hundert und mehre Personen zusammenschichten, um — Musik zu geniessen? nein! der Langenweile zu entgehen. Rechnet man hinzu die Masse Stoffe in Kleidern und Gardinen in so engem Raume, und die durch die Lichte und die Menschenmenge erzeugte Stickluft, so hat man einen Begriff von dem Genuss bey diesen Thees, die sich nur durch eine Lächerlichkeit auszeichnen, welche eine öffentliche Rüge heischt, da sie einen Stand, dem jeder Vernünftige gern gebührende Achtung zollt, in ein falsches Licht stellt. Die *adlichen* Damen nemlich haben ihr *besonderes* Zimmer, und sind von den *bürgerlichen* Damen *getrennt*. Nur das in der Mitte liegende Concert-Zimmer vereinigt am Pianoforte adliche und bürgerliche Dilettantinnen, die sich dann wieder an ihre Plätze zurückziehen. Wahrlich, *difficile est, satyram non scribere!* Um so mehr fällt diese Lebensunliebkeit auf, da *sie nur unter den Frauen*, denen nach der Behauptung vieler Schriftsteller kein Rang in der Gesellschaft gebührt, Statt findet und unser General-Gouverneur, Generallieutenant von Borstell, durch seine Einladungen der Gebildeten hiesiger Gesellschaft *mit* oder *ohne* von, zu seinen Zirkeln, ein besseres Beyspiel gegeben hat. Und doch fällt die Schuld dieser Albernheit nicht sowol auf die Damen, als auf die engen Winkel, in denen die Kunst getrieben wird. Nur im unbezeugenden Raume wird würdig den Musen geopfert (es ist hier nicht vom Genuss *weniger* Musikfreunde die Rede) bey Beschränktheit des Locals und daher nöthiger Theilung der Gesellschaft macht sich gleich das Sprichwort geltend: gleich und gleich etc. und — man ist in Krähwinkel — Mögen nun, da Herr Musikdirector Riel bey diesen Theezirkeln seine Rechnung findet, indem er alle Kosten erspart, die Herren Sämann und Wiebe auch den übrigen bey stehenden Winter-Concerten (welche sie, wie es heisst, künftig einzurichten willens sind) finden, und dadurch zugleich den Wunsch eines grossen Theils der Musikliebhaber befriedigen, welchen Musik in „heitern Saales Weite“ mehr anspricht, als die im engen Zimmer. Aber wir wünschen dann auch nur Sachen zu hören, die für grosse Orchester geschrieben sind, indem uns nichts unpassender scheint, als die vollstimmigen Concertstücke in Privatgesellschaften, wo dies oder jenes Instrument wegbleiben muss, wie die Solos, Duos, Trios in grossen Concerten, wobey die unbeschäftigten Musiker vor langer Weile — einschlafen! —

Ein Herr Brunner aus Wien, zeigte nebst einem Naturhornsanwel ein von seinem Bruder in Warschau verfertigtes Taschen-Instrument, von ihm Eolomelodicon genannt. Die innere Structur hielt er geheim; wahrscheinlich bilden Stahlfedern, durch Wind bewegt, die dem Oboeton ähnlichen Töne. Könnte man doch das schöne Crescendo dieses Instruments der Orgel aneignen!

Die Versetzung des hier sehr beliebten und geachteten Hrn. Consistorialrath Krause als Ober-

hofprediger nach Weimar, gab Veranlassung zu einer Musik in der Löben. Kirche bey der letzten von diesem Geistlichen hier vollzogenen Confirmation. Es wurde die bekannte und hier oft und gern gehörte Hymne von J. A. P. Schulz: Gott Jehovah, sey etc. aufgeführt. Vieles in dieser Musik spricht noch immer an, manches aber scheint dem Zahn der Zeit nun bald erliegen zu müssen. Warum ein Paar vorzügliche Stücke (O Fürst, in Demuth heb' heran! und: was droht ihr, stolze Fürsten etc.) wegblieben, wissen wir uns nicht zu erklären. — Sehr unpassend schien es uns, dass bey der Abschiedpredigt des verehrten Krause, ohne sein Mitwissen der vierstimmige Männerchor aus Kunzens Oper, *Erophile*: Schweiget, banger Klagen etc. einfiel. Gut gemeint war dies gewiss, doch die *Verehrung* an *dieser* Stätte gebührt nur *Einem*.

Am Mittwoche der Charwoche führte Herr Sämann, der ältere, in dem Friedrichscollegio folgende Stücke auf: *Allegri's Miserere*, und ein *Tenebrae* (wie man sagt, von seiner eignen Composition, und wenn dies ist, zu seiner Ehre), beyde von seinen Schülern gesungen. Es darf nicht erwähnt werden, dass die Aufführung des Allegri'schen Miserere nur ein Versuch seyn sollte, dieses Werk dem Ohre darzustellen, und so dem Auge zu Hülfe zu kommen, indem es, ausser in Rom — aus bekannten Ursachen — nirgends *grossen* Effect machen wird. Hr. S. verdient also für die Mühe des Einstudirens Dank. Zwischen beyden Stücken wurde Pergolesi's berühmtes *Stabat mater*, nach der ursprünglichen Bearbeitung für eine Sopran- und eine Altstimme, mit Begleitung des Geigenquartetts (wie es hier mit 50 Jahren nicht gehört war, da man später Hillers Bearbeitung vorgezogen hatte), ausgeführt. (Dem Ref. ist die einfache, wenn gleich in der Harmonie oft leere und fehlerhafte Original-Partitur lieber, als Hillers correctere Partitur.) Es muss den beyden wackern jungen Sängerinnen, Auguste Knorre und Clara Dorn hier ein dankendes Wort im Namen der freylich immer seltner werdenden Kunstfreunde gesagt werden, die sich den Gaumen an Rossini's u. a. Musik noch nicht so sehr überreizt haben, um Musik, wie Pergolesi's Stabat mater, nur erträglich zu finden; beyde Dilettantinnen sangen ihre, nicht leichten und angreifenden, Parthieen mit grossem Fleiss, Haltung und Liebe. Wie viele Damen unserer Tage verwenden auf so etwas wol noch einen Theil ihrer Muse? — Auch der Herr Director Gotthold verdient grossen Dank, der bey solchen Aufführungen älterer Musik keine Kosten scheut, denn seine gute Nebenabsicht, dabey für arme Gymnasiasten einen Fonds zu Schulbüchern zu erhalten, wird leider! selten erfüllt. Unsern Orchestergeigern aber wäre eine *öftere Wiederholung* gerade *solcher Musik* wahrlich sehr heilsam, indem nur diese Gattung zur Discretion, zum portamento, piano etc. und zu allen andern Abstufungen im Vortrage führt. (Ich könnte, um nicht missverstanden zu werden, sehr gern zu, dass unsere Musiker selbst ohne Schuld daran sind, wenn ihnen diese Bedingnisse eines guten Orchesters abgehen. Wenn ein Orchester Jahre und mehre Jahre lang keine Gelegenheit hat, in stehenden Winterconcerten zu spielen (und selbst bey diesen, wie kärglich fielen, bey kärglicher Bezahlung, die *Proben* aus), wenn Kirchenmusik gänzlich mangelt, und nur die Oper und — die leidigen Bälle Erwerb gewähren, denn wird die Spielart *rauh* und entbehrt der Feinheiten, die der Kammerstyl erfordert. Sinkt endlich auch die Oper zum Possenspiel herab, und vervielfältigen sich die öffentlichen und Privatbälle, beym Mangel anderer Kunstgenüsse, so sehr, *dass sie den* Musikern den Schlaf, und den Tänzerinnen *Leben* und Gesundheit rauben, *dann* — kommt ein jedes andere Orchester eben auf den Punkt, worauf sich jetzt das *unsere* befindet. Und auch das gebildetste Publicum z. B. von Wien, Prag, Berlin, Dresden, wird unter ähnlichen Verhältnissen die Kunsthöhe erreichen, auf der sich jetzt das hiesige Publicum befindet. — Ich erwarte für diese *aufrichtige* Vertheidigung meiner Mitbürger von diesen keinen Dank, weil nur wenige (und diese sind nicht gemeint) mich lesen oder verstehen werden. — Zusammenkünfte der Musiker, um sich einzuspielen, indem man *zugleich* verwöhnten Zuhörern Genuge leisten (also 2 Fliegen mit einer Klappe schlagen) will, helfen nicht. Das Uebel muss ernstlich und bey der Wurzel angegriffen werden.)

Am Charfreytage führte Herr Musikdirector Riel im Saale des Kneiph. Junkerhofes, wie gewöhnlich, Graun's *Tod Jesu* auf. Ungeachtet alle anstossenden Zimmer geöffnet waren, konnte der Raum nicht die zuströmenden Hoerlustigen fassen. Es ist demnach zu bedauern, dass wir nicht wenigstens an diesem Tage, an dem sich stets ein

zahlreiches musik. Publicum findet, eine unserer Kirchen benutzen durfen. Schänden kann ja eine Aufführung *solcher Musik* keinen Tempel, selbst wenn die Eintretenden dafür bezahlen; denn das Arbeiten (der die Musik Einübende, wahrlich eine saure Arbeit!) ist doch auch seinen Lohnes werth, und die Erbauung gewiss grösser, als bey mancher schlechten Predigt. Oder ist eine Aufführung des Todes Jesu in einem Theater schicklicher, passender? Geht das so fort, so werden wir bald eine Oper: der Tod Jesu, erleben, wozu es in Graun's Musik nur weniger Abänderungen und eines guten Baritonisten als Jesus, bedarf. Eine zweyte treffliche Oper liefert Beethoven's Christus am Oelberge. In Beziehung auf das Verbot der Kirchenmusik für Geld, dürfte es aber doch heissen: mind t in asylum etc. — Was nun die Aufführung des f. J. betrifft, so war sie im Ganzen, der entlockenden Hitze ungeachtet, zu rühmen. Die Demoiselles Punnmann, Fischer, Knorre, Fräulein von Pohl und Dorn trugen ihre Parthieen lobenswerth vor, eben so können wir das, von einem geschätzten Dilettanten, Herrn Molinski gesungenen Bassarie: So steht ein Berg etc. nur rühmenswerth erwähnen; doch die Cadenzen sowol in dieser Arie, als in dem Duett: Freunde, die ihr mich etc. sind nach des Ref. Ansicht hors d'oeuvre, die sich gar nicht rechtfertigen lassen. Conf. Horat. de arte poetica v. 1 et sq. (Die Versetzung der Bassarie aus D in B dur, wäre nach der heutigen Stimmung ganz zweckmässig *), doch hätte die Tonart A der der folgenden Fuge: Christus hat uns etc. durch einen Uebergang vorbereitet werden sollen, weil der Zurücktritt in eine halbe Stufe unterwärts bekanntlich immer eine widrige Wirkung macht.)

Am 14ten April gab Herr Carl Nicolai, von hier gebürtig, der mehre Jahre in Polen, Russland, Oestreich u. s. w. als Gesanglehrer und Tenorist bey Theatern zugebracht, auch früher, vor etwa 8 Jahren, hier schon ein Concert gegeben hatte, sein lange angekündigtes Concert im Kneiph. Junkerhofe. Im Theater hatte er einige Arien mit Beyfall gesungen, und war auch in Scenen aus Mozart's Belmonte und Constanze aufgetreten. Von Herrn Nicolai's Compositionen wurden aufgeführt: Ouverture aus der heroischen Oper Artaxerxes, Duett aus dieser Oper (Demoiselle Carbghiari und Hr. Nicolai), und: die Rückkehr ins Vaterland, charakteristisches Tongemälde für Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters in Form eines Concerts (gespielt von Hrn. Nicolai). Ausserdem: Ouverture zur Macht der Töne von Winter. (Der Ref. hat sich nicht erklären können, warum diese Ouverture erst *aus der Mitte* angefangen wurde.) Arie aus der nämlichen Cantate: Mag in des Kampfes Toben, und Arie aus Sofonisbe von Pär, beyde von Hrn. Nicolai gesungen. Duett aus Tancred von Rossini (Ah! se de' mali miei — Dem. Dean und Herr Nicolai). Noch spielte unser Herr Eduard Maurer die Variationen von Rhode (G dur) sehr lobenswerth. Die Stimme des Herrn Nicolai ist ein angenehmer Tenor mit gutem Falset, doch (wie man uns gesagt hat) für unser grosses Theater zu schwach. Herr Nicolai fand Beyfall.

Am 12ten May gab Herr Eduard Maurer, dessen Abgang nach Riga für unser, an guten Violinisten Noth leidendes Orchester sehr fühlbar ist, ein Abschieds-Concert, welches ihm aber nicht die Kosten einbrachte. Es trug ein Concert von Hoffmann, und ein Doppel-Concert für 2 Violinen von Cannabich, mit Hrn. Hostié vor. Herr Matarsk sang die Tenorarie aus Färs Camilla. — Herr Musikdir. Riel hatte den lobenswerthen Entschluss gefasst, nach dem Muster der Thüringer, Hamburger u. a. Musikvereine, ein grosses Kirchen-Concert zum Besten der Armen zu veranstalten, und forderte sämmtliche hiesige Dilettanten zur Theilnahme daran auf. Eine bedeutende Anzahl derselben aber, sowohl in quantitativer als qualitativer Hinsicht, wies diese Aufforderung zurück, aus mancherley Gründen, deren Würdigung unerörtert bleiben mag; es gereicht den Uebrigen zum Ruhme, durch ihren Zutritt gezeigt zu haben, was Königsberg leisten könne, wenn mehr Kunstsinn und mehr Einigkeit herrschend wäre. In allem sollen über 200 Sänger und Sängerinnen gewesen seyn. Es war zu bedauern, dass die Reparatur der schönen Kneiphöfschen Domkirche deren Benutzung verbot und die Löbenichtsche Kirche gewählt wurde, deren beschränktes Musikchor grosse Hindernisse in den Weg legte. Doch wurde am 25sten May Righ-

*) Doch leidet der Effect dadurch, indem Graun auf das offene e und a der Violine viel gerechnet zu haben scheint.

nen Krönungsmesse in D sehr würdevoll ausgeführt (die Soli sangen die Fräulein von Auerswald, von Pfuhl, Dem. Dorn, die Herren Rasche und Sämann d. jüng.). Um diese Musik zu verlängern, hatte Herr Riel auch einige Stücke eingelegt, welches wir nicht loben mögen, indem die Entschuldigung gelten lassen müssen, dass unser Publicum nicht gern Chöre höre, wenn sie nicht mit Solos wechseln u. dergl. Dem. Paarmann sang dennoch eine Arie von Reichardt und Dem. Fischer eine Arie von J. A. P. Schulz lobenswerth; beyden Stücken war ein lateinischer Text angezwängt. Ein ebenfalls lateinisches Duett (eigentlich aus Mozarts Idomeneus) hörten wir noch in der ersten Hauptprobe von den Demms. Knorre und Dorn, und in der zweyten Probe, da zwischen Dem. Knorre und dem Director sich ein Missverständniss ergeben hatte, die erste Parthie von Dem. Carlelliéri lobenswerth vortragen; bey der *Aufführung* aber musste dies Duett, einer Unpässlichkeit der Dem. Dorn wegen, wegbleiben. Habent sua fata. — An andern grossen Oertern lockt ein solches Unternehmen, wo nicht des Kunstsinnes, so doch der Seltenheit und des guten Zwecks wegen, mehrere tausende von Menschen an, wie dies die bedeutende Einnahme des Musikfestes in Hamburg beweist. Hier mochten kaum 300 Zuhörer seyn, und dass die Armen doch ein Paar hundert Thaler erhielten, verdankten sie den theilnehmenden Dilettanten, welche die Kosten für das Ausschreiben der Singstimmen selbst trugen, und dem Orchester, welches, für eine sehr mässige Vergütung der auf die Aufführung und die Proben verwandten Zeit, begleitete. Es scheint für Königsberg noch nicht die Zeit zu *Musikfesten* gekommen zu seyn.!

Die nun beginnenden häufigen Garten-Concerte, ungeachtet sie ihren Zweck erfüllen, können kein Vorwurf für diese Blätter seyn, daher ich von ihnen Abschied nehme, bis ich wieder Veranlassung haben werde, Ihnen etwas mitzutheilen, was, wenn auch an sich nicht eben erheblich, doch wenigstens zur Anknüpfung von Gedanken Gelegenheit giebt, indem mir die Fähigkeit abgeht, über einen Bettelstiel interessante Betrachtungen anzustellen. Wann wird sich aber eine solche Veranlassung darbieten? —

Hildburghausen. Zu Ende des verflossenen Winters gab nicht nur die hiesige Herzogl. Kapelle sechs öffentliche Concerte auf Abonnement, die von den hiesigen Musikfreunden, unter denen der Landesregent, als besonderer Beförderer dieser Kunst oben an steht, recht zahlreich besucht und mit viel Theilnahme gehört wurden, sondern auch einige geachtete fremde Tonkünstler besuchten auf ihren Reisen den hiesigen Ort und erfreuten jene Musikfreunde mit ihrer Kunst. Sie empfingen hier einige Nachrichten über deren Kunstleistungen und was wir in allen den Concerten zu hören bekamen, und zwar zuerst von den Fremden.

Am 11ten März gab der uns schon bekannt und werth gewordene Herr M. D. Hermstedt bey seiner Durchreise, mit Demoiselle Backöfen aus Nürnberg, die er eben für einen Hof als Sängerin engagirt hatte, Concert. Der Inhalt desselben war folgender: 1. Ouverture zur Oper die Vestalin, von Spontini. Sie wurde mit genauer Beobachtung der bezeichneten Vortrags und mit viel Feuer gegeben. 2. Arie mit Recitativ von F. Pär, von Dem. Backöfen mit Reinheit, Sicherheit und mit angeregtem Gemüth vorgetragen. 3. Concertino für Clarinette von Max Eberwein, eine neuere Composition dieses gründlichen Tonsetzers. Es besteht aus einem ernsten, grossen Adagio, dann einem üppig feurigen Allegro, in welchem Clarinette und Orchester mit einer Wuth in einander greifen, die erstere dabey so glänzende und unerhörte Passagen vorträgt, dass man wirklich erstaunen muss und gleichsam selbst in dem Strom mit fortgerissen wird. Dann folgt ein liebliches, elegantes Andantino mit ganz einfacher Begleitung, worauf der Orkan der Töne in einem Allegro aufs Neue losbricht, bis er endlich beschwichtigt sich zur Ruhe neigt, und den Zuhörer in Verwunderung und Freude lässt über einen solchen Verein von Composition und Vortrag, der alles schon in dieser Art Vorhandene und Gehörte zu überbieten scheint. 4. Cavatine, die bekannte aus Tancred, für eine Altstimme eigentlich geschrieben, von Demois. Backöfen ebenfalls recht ausdrucksvoll gesungen; 5. die gefällige Ouverture zum Tancred von Rossini; 6. Variationen für die Clarinette von Max Eberwein. Zu diesen Variationen war auf den Zettel die Anmerkung gegeben, dass sie vom Componisten über die von ihm gesetzte Melodie zu Göthe's Tischlied verfertigt wären, und dass er in denselben versucht hätte, Geist und Ausdruck der Worte darzustellen; deswegen war

auch das ganze Lied mit abgedruckt. Diese Art und Weise, dem Ausdruck und Vortrag des Solospielers mehr Klarheit und Deutlichkeit zu geben, ist zwar neu und gut, entspricht aber, aus Gründen die hier angeführt werden sollen, der Absicht doch nicht ganz. Der anerkannte Grundsatz, dass beym Liede nur die in demselben herrschende allgemeine Empfindung ausgedrückt werden könne und müsse, findet auch hier, vorzüglich bey einem solchen Liede, seine Anwendung. Die Musik drückt nur Empfindungen aus, keine einzelnen Begriffe. Aber eine Reihe analoger Begriffe kann ein gewisses Gefühl erwecken. Diese Gefühle aber sind bey den Menschen nicht so mannigfaltig als man gewöhnlich glaubt; besonders aber können sie nicht schnell mit einander wechseln, ohne sich ganz aufzuheben. Jede Anregung des Gemüths will eine Zeitlang unterhalten seyn, wenn sie angenehm und der Seele wohlthuend seyn soll. Zu sagen, wie die Musik das Gemüth berührt, wie die Töne melodisch und harmonisch verbunden seyn müssen, um Gefühle zu erwecken, das ist noch keinem Sterblichen möglich, und wir können und müssen die Erscheinung, dass gewisse Verbindungen der Töne gewisse Gefühle erwecken, überhaupt als eine unbegreifliche Thatsache betrachten. — Wenn daher in einem Gedichte alle gegebenen Begriffe und Gedanken auch nur die Absicht haben können, die erregte Empfindung zu unterhalten, zu verstärken und höher zu heben, so ist dieses bey der Musik um so mehr der Fall, da sie nicht durch Begriffe, sondern blos durch eine eigenthümliche Zusammenstellung von Tönen, die nur durch das Gefühl des Componisten bestimmt und gefunden wird, wirken kann. Will nun ein Componist den Inhalt und Geist eines Gedichtes, nämlich eines Liedes, ausdrucken, so muss er erst dem Dichter (der auch nie ein gutes Gedicht durch Berechnung zu Stande bringen wird) nachfühlen, was er erst dann wird können, wenn er das Ganze aufgefasst hat, dann gehen ihm die Wunder der Töne in diesem Gefühle auf, die er durch die Noten fixirt. Es ist also nichts dagegen einzuwenden, dass ein Tonsetzer den Geist eines Liedes, auch ohne dass es gesungen wird, auszudrucken sich vornimmt, aber wol Einiges dagegen, dass der Zuhörer in dem Augenblick, wo er die Musik hört, das Gedicht nachlesen soll; denn indem er dieses thut, verwirren sich die Mittel, welche der Dichter anwendete, mit denjenigen, welche dem Tonkünstler wie von höheren Geistern eingegeben wurden, nemlich die Begriffe der Sprache mit den Verbindungen der Töne, und das Gemüth wird dadurch eher erkältet, als höher gehoben und erwärmt; die Aufmerksamkeit wird getheilt und der Eindruck des Tonstücks dadurch geschwächt. Wir tadeln aber, wie gesagt, desshalb keinesweges diese an sich neue Methode, den Tonstücken in der Entstehung mehr Einheit und bey der Ausführung mehr Bestimmtheit zu geben, womit Hr. E. bey diesen V. einen recht glücklichen Versuch gemacht, sondern rathen nur den Zuhörern, das Gedicht immer vorher erst ganz zu lesen, und sich dann, ohne Unterbrechung, den Eindrücken der Töne zu überlassen. — Dass Hr. Hermstädt, wie immer, nicht blos mit ungemessener Fertigkeit und schönem Ton, sondern, was sein grösster Vorzug ist, mit edeln, ausgebildetem Vortrag, der keine Note bedeutungslos hinfahren lässt, spielte, darf man kaum erwähnen. Den Beschluss des Concerts machte die herrliche Arie aus Mozarts Titus: Parto! etc mit obligater Clarinette. Sie wurde von den Concertgeberin mit so lebendigem Ausdruck vorgetragen, dass die Versammlung um so mehr davon hingerissen wurde, da die Meisten in derselben sich dabey an ihre nun ruhende Fürstin erinnerten, die diese Arie ehemals mit all der Schönheit sang, die ihr herrliches Organ und ihre hohe Bildung gewähren musste. Die lauten und stillen Beyfallsbezeugungen bewiesen, dass die Versammlung für den genussreichen Abend dankbar sey.

Eine recht erfreuliche Erscheinung war es auch, dass uns Herr C. A. Romberg mit seinem Sohne, noch am Schlusse seiner gemachten grössern Reise besuchte und am 16ten April ein Concert in der Stadt gab, an welchem auch der Hof Antheil nahm. Obgleich die Versammlung übrigens nicht sehr zahlreich war, so fanden sich doch wenigstens alle Musikkenner und wirkliche Liebhaber dieser Kunst um so lieber ein, da ihnen Hr. R. als Componist der hier sehr beliebten Musik zu Schillers Glocke, an die sich auch sonst noch so angenehme Erinnerungen knüpfen, schon bekannt und lieb geworden war. Derselbe hat übergens durch eine ziemlich lange Reihe von Jahren, und zwar, nach Gerbers Tonkünstler-Lexicon, von seinem 15ten Jahre an als Violinspieler, und durch seine bekannten geschätzten Werke, als denkender Künstler einen bedeutenden Ruf

begründet, und so ist es kein Wunder, wenn er überall gerechte Aufmerksamkeit auf sich zieht. Er gab uns, wie billig, grösstentheils nur seine eigenen Compositionen zu hören. Zuerst die im Stich bekannte Ouverture zu der Oper: die Ruinen von Paluzzi, die mit ihrem fast durchaus festgehaltenen, ernsthaften Motiv, jedem Freunde von so besonnen ausgearbeiteter, kräftiger Musik, als vorzüglich erscheinen muss. Ein Concert für zwey Violinen ist, als Doppelconcert, und in Rücksicht der Verbindung beyder Stimmen, vielleicht das vorzüglichste, was vorhanden ist, und wahrscheinlich auch eines der schwersten. Es wurde von beyden Künstlern mit aller Präcision und Sicherheit vorgetragen. In einem Capriccio zeigte der Vater noch besonders, dass er sein Instrument in der Gewalt habe; alle Künste des Bogens stehen ihm zu Gebot und in allen Lagen der Hand ist er sicher, weshalb er alle Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet. Der Sohn spielte noch Variationen von B. Romberg, die ursprünglich für Violoncello gesetzt und im Stich erschienen, durch den Bruder aber für Violine eingerichtet sind. Obgleich man sich wundern musste, wie ein Mann, dem als Tonsetzer so viel zu Gebote steht, zu so einem Hülfsmittel schreiten konnte, so war man doch nach Endigung derselben aufs Beste befriedigt. Sie sind auch für dieses Instrument von sehr schönem Effect, der durch den Eintritt der türkischen Musik gegen das Ende, noch erhöht wird. Der junge Mann spielte sie mit viel Gewandtheit, Reinheit und Delicatesse, so wie mit Anwendung der, durch die neuere Schule verbreiteten Hülfsmittel im Vortrage, und verspricht, sich bald unsern besten Künstlern anzureihen.

Als Zwischenstücke wurden gegeben: ein Potpourri für Clarinette von Göpfert, gespielt von H. Mahr und Quartetten für 2 Waldhörner und 2 Fagotte von Fournier. Letztere sind zwar zu Augsburg im Stich heraus, scheinen aber, wie der Componist, wenig bekannt zu seyn; sie sind indessen recht zweckmässig und mit hinlänglicher Arbeit für alle vier Instrumente verfasst.

Zum Beschluss erwähnen wir noch der Ouverture zu der Oper Don Mendoza, die, wie die erstere, von dem Orchester, welches von der Gegenwart des beliebten Componisten begeistert zu seyn schien, mit viel Feuer und Pünktlichkeit gegeben wurde, und wünschen diesen anspruchslosen Künstlern, die sich überall durch ihr freundliches Betragen Achtung erwerben, auch ferner in der Heimath und in der Fremde das beste Glück!

Kurze Anzeigen.

Gesänge ernsten und launigen Inhalts für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, in Musik gm. von Carl Blum. 22stes Werk. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel (Pr. 16 Gr.)

Hr. Bl. ist durch seine kleine Oper, *der Schiffscapitain*, und durch manche Liedersammlung, als ein heiterer, gewandter, sehr angenehmer Gesangcomponist so bekannt und beliebt, dass über ihn auf seine Weise viel Worte zu machen, ganz überflüssig wäre, zumal da früher in diesen Blättern schon mehrmals darüber die Rede gewesen ist. Hier giebt Hr. Bl. erst einen sehr gemüthlichen, freundlichen, durchcomponirten Gesang: die *Strene*, der durch gut verschlungene Figuren noch einen besondern Reiz gewinnt. Er ist mehr für den vierstimmigen Solo-, als Chorgesang geeignet. Das zweyte Stück ist kürzer, ernster, und gleichfalls nicht ohne gute Wirkung, doch im Ganzen nicht so ansprechend. Dies kann gut vom Chore gesungen werden. Das dritte Stück ist ein burleskes *Handwerksburschen*-, eigentlich ein Schneidergesellen-Lied, im Texte denn doch wol gar zu toll, in der Musik aber wirklich spasshaft. Dies muss vom Chore gesungen werden. Das Werkchen ist in Stimmen gut gedruckt und alles leicht auszuführen; doch verlangt No. 1. u. 2. gebildete Stimmen und das Umf. vom ersten Tenor fast Alt-Höhe.

Variationen für das Pianoforte, über ein Wiegenlied Gottfried Webers von Kuffner. Mainz, bey Schott.

Das liebliche, naive und kindlich gehaltene Thema wird hier auf eine gefällige Weise variirt. Dilettanten von einiger Gewandtheit werden in diesen freundlichen Compositionen einen befriedigenden Genuss finden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten July. N°. 30. 1819.

Erinnerung an Andreas Hartknopf.

Wenn dem Kind, dem Jüngling fast jede neue Bekanntschaft eine bedeutende Gestalt, eine denkwürdige Erscheinung ist, so trifft der Mann dagegen selten auf Menschen, durch die er seine innere Gallerie überreichert, und obwol fast von einem jeden uns anfällig im Leben Begegnenden etwas zu lernen ist, so wird doch unter Tausenden kaum Einer ein Gewinn für unsere Phantasie, und eine stehende, das heist hier — eine immerfort mit uns redende, vor uns handelnde Figur.

Es mag ungefähr ein halbes Jahr seyn, dass mich ein Mann besuchte, von dessen Wesen ich, zur Erleichterung meines Herzens, gern einige Worte mittheilen möchte.

Als ich ihn seine Weise sah und sprechen hörte, so war mir, als hätte gerade er mir noch in dem Cyklus meiner nähern Bekannten gefehlt, und als schlösse sich nun der Kreis gedrängter und fester.

Der eine Freund war mir voreilend, der andere rückhaltend. Mit diesem, so wie er das Leben nahm, glaubte ich wandeln zu können.

Er war schwarz angethan, und sah schlicht genug aus. Ich hätte ihn wol gleich für einen Prediger genommen, was er wirklich war, hätte nicht seine Hände und die kräftigen Bewegungen seiner Arme auf einen Grobschmid gedeutet, was er auch war. Denn in dem wunderlichen Gange seines Lebens, in den er mich zum Theil blicken liess, hatte es sich getroffen, dass er beyde Beschäftigungen treiben musste, und sie nicht ohne Neigung und Geschick trieb.

Ja, ich möchte fragen, ob nicht eine solche Verbindung der geistigsten mit der körperlichsten Thätigkeit für seinen Körper und Geist heilsam war, und wol mögen ihm einige seiner sublimsten Ideen während des Schmiedens gekommen seyn. Denn das hat wol auch jeder von uns schon erlebt, dass in einer recht derbe Leibesanstrengung plötzlich der Geist, gleichsam durch den verfeinertsten Nervensaft geweckt, mit einer glücklichen Idee hinausspielte.

Das Gesicht des Mannes versprach beym ersten Anschauen nicht zu viel, aber in seinem Auge lag es und in den Zügen um seinen Mund. Wenn er sprach, schien er ein anderer, ein schönerer Mensch zu werden.

Sein Gespräch mahnte nicht an den breiten Strom der Kenntnisse, sondern an die stille Tiefe des Gemüths: dass ihm aber jene auch zu Gebote standen, verbarg sich nicht.

„Der Buchstabe tödtet, aber der Geist macht lebendig." Das war sein Wahlspruch und gleichsam das Maurerzeichen, mit welchem er seine Geistesbrüder grüsste.

Was mein Herz dem seinigen sogleich entgegentrug, war, dass sein Gesagtes, so tief es seyn mochte, doch immer eine bestimmte Richtung auf die vorliegenden Verhältnisse hatte, und dass ich mich, so wie es ausgesprochen war, berichtigt, erhellt, erweitert, erleichtert fühlte.

„Wer nicht, war eines seiner Worte, den ganzen Nutzen von dem, was er gelernt, gedacht, gethan, gelebt hat, in einen *Moment* zusammenziehen kann, bey dem ist die neue Schöpfung noch nicht vorgegangen, und noch nicht alles so geordnet, wie es soll. Der *Moment* ist und bleibt der letzte Punkt, wohin alle Weisheit der Sterblichen streben kann und muss, — alles andere ist Chimäre und Einbildung."

Wir kamen bey seinen fortgesetzten Besuchen auch auf die Musik zu sprechen, und als wir einmal auf einem herzinnigen Fusse standen, nahm er zuweilen seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herzliche Recitativ seiner Lehren mit

angemessenen Akkorden; er übersetzte, indem er phantasirte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen. Oft wenn er den Vordersatz gesprochen hatte, so bliess er den Nachsatz mit seiner Flöte dazu, und diess der Deutlichkeit und Eindringlichkeit unbeschadet, denn wo viel tiefer dringt es meistens, als ein gesprochenes Wort?

Er athmete die Gedanken, so wie er sie fühlte, durch die Töne der Flöte hauchte, aus dem Verstande in das Herz hinein, — er brachte sie in ihre Heimath zurück, in das Element, in welchem sie sich immer wieder mit frischem Leben ansangen, und ihrer ursprünglichen Verwandtschaft unter einander kund werden.

„Bewaffnetes Auge, bewaffneter Mund, bewaffnete Hand,“ pflegte er zu sagen, — „der Tubus, die Flöte, der Hammer.“

Auf dem Claviere hatte er sich manche verworrene Idee herausgespielt und ins Klare gebracht, indem er sie aus dem starren Fachwerk des Verstandes in das frische Element des Gemüths zurückverrenkte. „Unsre Studien,“ äusserte er, „soll darauf gehen, die Musik zur eigentlichen Sprache der Empfindungen zu machen, wenn sich die artikulirten Töne nicht so wol schicken, als die unartikulirten, die das Ganze nicht erst zerbrechen, um es dann wieder zusammen zu lernen, sondern die es gleich, so wie er ist, ganz und in seiner Fülle geben. Er verstund die Kunst, durch die Musik auf die Leidenschaften zu wirken — darum trug er immer seine Flöte in der Tasche — und durch unablässige Uebung hatte er es so weit darin gebracht, dass er oft durch ein paar Griffe, die er wie von ungefähr that, aufgebrachte Gemüther besänftigen, Bekümmerte aufrichten, und den Verzagten neue Hoffnung einflössen konnte.

Wir haben und geniessen die meiste Musik als einen Luxusartikel, als eine Art Wollüsteley, und für bedenkliche Fälle bleibt uns nichts, als der leidige Tröster — das Wort.

Wenn der Erzürnte, der Jammernde, der Beängstigte durch sich selbst nicht loskommen konnte von dem Lastenden, an welchem sich seine beste Kraft verzehrte, so trug er ihn auf einfachen gewählten Tönen in das Land der Ruhe, des ewig reinen friedlichen Menschendaseyns, in das Heilbad des Lebens, und der Leidende erkannte seinen Schmerz als eine vorübergehende Erscheinung.

Wie dem Schiffbrüchigen der Fund einer zarten Blume am unbekannten Strande die Ueberzeugung von der Milde des Himmelsstrichs geben kann, so flüstert ein Akkord, der unsre Seele trifft, ihr zu: die Welt, worin die Himmelstochter, Tonkunst, wohnt, ist, trotz aller Plagen, doch die beste Welt, sie hat ein Element, worein sich alle Menschenschmerzen auslösen.

So war ich einmal Zeuge, wie *Hortknopf* einem in tiefen Gram versunkenen jungen Mann, der den frühen Tod seiner geliebten Gattin, Marianne, betrauerte, und an völligem Hinstarren auf diesen unersetzlichen Verlust wahnsinnig zu werden drohte, durch die sanfte Gewalt der Töne zu wohlthätig lösenden Thränen half.

Er setzte sich ans Clavier, und begann leise das Lied von Haller: Soll ich von deinem Tode singen, o Marianne! welch ein Lied! —

Der Tiefsinnige, dieses hörend, stiess einen Schrey des höchsten Seelenjammers aus, rang die Hände und sank, in Thränen zerfliessend, auf einen Stuhl. Aber in diesem Moment brach der stockende Schmerz, und das Licht des Lebens drang mit farbigen Hoffnungen allgemach durch die Wolkenhülle seiner Seele.

Ein jeder wird einigemale wenigstens in seinem Leben die Bemerkung an sich gemacht haben, dass irgend ein sonst ganz unbedeutender Ton, den er etwa in der Ferne hört, bey einer gewissen Stimmung der Seele, einen ganz wunderbaren Effect auf diese macht, es ist, als ob auf einmal tausend Erinnerungen, tausend dunkle Vorstellungen mit diesem Tone verwehten, die das Herz in eine unbeschreibliche Wehmuth versetzen. Da hatte nun *Hortknopf*, der Natur auf die Spur zu kommen und das in Kunst zu verwandeln gesucht, was sich so nur zuweilen, wie durch Zufall ereignet.

Freylich musste er den schon etwas kennen, auf welchen seine Töne dergleichen Wirkung hervorbringen sollten, — aber er lernte auch wieder durch die Wirkung, welche diese Töne machten, allmählig das Herz dessen immer besser kennen, mit dem er umging.

Das Höchste in der Musik liegt in der Kenntniss ihrer einfachsten Elemente. Doch das gilt wol von aller Kunst, ja von aller Wirksamkeit überhaupt.

Es ist bemerkenswerth, wie auch die articulirte Sprache Musik werden will, wenn sie tiefer

zu wirken, ihr Bestes zu sagen versucht, — Musik durch Melodie und Rhythmus, Musik durch das unmittelbare, unzertheilte Geben des Darzustellenden, durch das Anklingen mittelst einfacher Akkorde an die antwortenden Tiefen der Seele.

Ist es nicht, als wollte dagegen unsre neuere Musik ihre Grundgewalt aufgeben, um artikulirte Sprache zu werden; — als wollte sie ihre Naturlaute gegen conventionelle Zeichen austauschen, um recht weitschweifig, beschreibend, schellenlaut oder berechnend, eindringlich auftreten zu können, — als ob sie, die mit der Poesie auf den höchsten Höhen würdig, unüberwindlich singt, nun mit der Prose auf der Ebene einen Wettlauf versuchen wollte, eigentlich mit einigen Arten derselben, mit der langweiligen, der leichtfertigen, der verwegenen, der tollgewordenen etc.

Was Wein und Kaffee Arzeney für den Leib, so soll Musik Arzeney für das Gemüth seyn, wie thun aber die, wie jenen, die wie zum Alltagsgetränk gemacht, wofür sie uns zu Thoren oder Schwächlingen bilden.

Hartknopf wäre ein grosser Musikus gewesen, wenn er gleich nie hätte die Flöte blasen, und das Clavier spielen lernen.

Er verband aber mit Fleiss ein Blasinstrument mit einem Saiteninstrumente. — Das Blasinstrument ist ganz Ausdruck der Empfindung, das Saiteninstrument ist schon zum Theil den Ideen geweiht. Durch das Saiteninstrument entwickelte sich Hartknopf, was er durch das Blasinstrument im Ganzen empfunden hatte.

Das Blasinstrument steht dem Herzen näher. Die Violine ahmet durch die geschleiften Töne die Blasinstrumente nach, und macht gleichsam den Uebergang zwischen ihnen, und den mit immer wiederholten Unterbrechungen vibrirenden Saiteninstrumenten.

Dass durch gleiche Takttheile Ernst und Würde, durch ungleiche lebhafte Empfindungen, durch drey oder vier kurze Töne zwischen zwey langeren — Fröhlichkeit, durch einen oder zwey kurze Töne vor einem langen — Wildheit, Ungestüm ausgedrückt werden, wie geht das zu? worin liegt hier die Aehnlichkeit zwischen den Zeichen und der bezeichneten Sache?

Wer das herausbringt, der ist im Stande, ein Alphabeth der Empfindungssprache zu verfertigen, woraus sich tausend herrliche Werke zusammensetzen lassen.

Ist nicht die Musik der Sterblichen eine Kinderklapper, sobald sie sich nicht an die grosse Natur hält, und ihre grundlosen Laute nicht nachahmt?

Wen das bisher Gesagte soweit interessirt, dass er erfahren möchte, wie diese Ueberzeugungen von der Tonkunst, die grösstentheils dem *Andreas Hartknopf* und seinem Freunde und Lebensbeschreiber *Moriz* angehören, mit den Ansichten und Schicksalen des erstern überhaupt zusammenhängen, aus ihnen hervorgingen, und im Verband mit seiner Denkungsart auf seinen Lebensgang zurückgewirkt haben, dem bin ich die Gestandniss schuldig, dass meine Bekanntschaft mit diesem nicht alltäglichen Charakter sich eigentlich auf ein herrliches Buch gründet, das seinen Namen trägt, und bey Unger in Berlin im Jahre 1786 herausgekommen ist — und von welchem einer unsrer ersten Geister behauptet haben soll, es werde wol erst von der Nachwelt recht verstanden werden: welcher Behauptung sich leider neben anderen Zweifeln auch der entgegendrängt, dass die Nachwelt das Buch bey der Veräusserlichkeit und Vergänglichkeit aller Dinge vielleicht nicht zu lesen bekommen werde.

F. L. B.

Nachrichten.

Musikalische Allerley aus Paris, vom Monate Juny 1819.

Pellegrini hat bereits zum vierzehnten Male, und zwar bey stets vollem Hause, im *Pretendente burlato* gesungen. Ob auch bey stets voller Kasse? das ist eine Frage, die der Kassirer der grossen Oper am besten beantworten konnte. Es heist, dieser Sänger halte sich in der That für vollendet. Ist das wohl, so möchte er nächstens die Rolle eines *Pretendente burlato* in einem andern Sinne spielen. Der Anfang dazu ist bereits gemacht. Man sagt, er habe aus gerechtem Misstrauen in seine Kräfte sich geweigert, den Conte Robinsone im *Matrimonio segreto* zu spielen. Dadurch hat sich die Direction genöthigt gesehen, diese Rolle dem zweyten Buffo cantante, Deligne, zu übertragen, welcher aber complet durchgefallen ist. Die Wiederholung dieser Oper, welche hier schon seit mehr als zwanzig Jahren, sowol ihrer Vortrefflichkeit, als der Vorliebe des

Publicums wegen, in dem Rufe eines wahrhaft klassischen Werks steht, hat deshalb ausgesetzt werden müssen. Will man Nachrichten aus Italien Glauben beymessen, so ist Pellegrini bey seinem dortigen ersten Debut so ungünstig vom Publicum aufgenommen worden, dass ihm die Lust vergangen ist, einen zweyten Versuch zu wagen. So lange dieser Sänger nicht durch eine Rolle in einer klassischen Oper bewiesen haben wird, dass es ihm möglich ist, an die Stelle von Firlefanz und Hokuspokus den eigentlichen einfachen, edlen Vortrag der guten italienischen oder deutschen Schule zu setzen, so lange wird man ihn, trotz des *behagten* Beyfalls, den er sich bis jetzt in Paris erworben hat, für einen blossen Naturalisten halten müssen.

Ich habe einen verehrten Namen zu nennen: *Piccini!* Leider, ist es nur der Name, nicht die Person! *Alexander Piccini* ist der Brudersohn des grossen Componisten, dessen Namen er führt, von diesem, wie sein eignes Kind geliebt, erzogen und gebildet. Wer unter solchen Umständen nichts weiter geworden ist, als der Componist von der *Nachricht an's Publicum* (*Avis au Public*), Oper in drey Aufzügen, welche das Theater Feydeau so eben aus einem dreyzehnjährigen Schlafe aufgeweckt hat, der macht dem Namen *Piccini* eine künstlerische Schande. Ich, an des Herrn Piccini Stelle, würde ihn ablegen. Der *Avis au Public*, dem Texte nach eine Art *Heirath durch ein Wochenblatt*, hat eine Musik, die eine wahrhafte Bierhausfiedeley ist. Wenzel Müller's Arbeiten haben deutsche Kritiker oft mit Hohn und Spott genannt, aber sie sind Kunstwerke im Vergleiche mit der *Nachricht an's Publicum*. Herr Piccini hat freylich noch mehre Opern für das Theater Feydeau geschrieben; ob sie der eben genannten gleichen, kann ich nicht sagen, denn sie sind von der Bühne verschwunden. Am würdigsten scheint dieser Componist auf den Boulevarde situirt zu seyn, wo er in den dortigen Melodramen den wüthenden Tyrannen, dem Geeus und Braus verfallener Thürme, den lustigen Naivitäten der Dummlinge und dem Gewimmer verfolgter weiblicher Tugend die Töne leihen muss, die die Ohren der ehrlichen Marais-Bewohner erschüttern müssen. H. A. Piccini ist Accompagnist bey der grossen Oper, wo er die Quartett-Proben am Fortepiano dirigirt. Von Piccini existirt übrigens ein rechter Sohn, *Louis Piccini*, der aber, ob er gleich drey komische Opern componirt hat, gar nichts von sich hören läst. Darum thut er besser, als sein Vetter.

Die Wiederaufführung einer so ganz werthlosen Oper, wie die so eben genannte, zeigt von dem erbärmlichen Zustande, in welchem sich das Theater Feydeau in Hinsicht seiner Componisten befindet. Ich habe davon zuletzt in meinem *Aufrufe an die deutschen Componisten* *) geredet. Der dort erwähnte italienische Tonsetzer, den sich, wie damals das Gerücht ging, das besagte Theater aus Italien verschrieben, ist in der That angekommen: es ist *Generali*, der nemliche, welcher die *Lagrime d'una Vedova* componirt hat, deren ich in meinem letzten oder vorletzten Berichte Erwähnung gethan. Nach letzter Oper zu urtheilen, die von einer wahrhaft verzweifelnden Leere ist, dürfte Herr Generali die Angelegenheiten des besagten Theaters ohngefähr in statu quo lassen. Nichts destoweniger hat er rüstig Hand an's Werk gelegt: er componirt eine komische Oper für Feydeau und eine dergleichen italienische für Madame Mainvielle-Fodor. Letztere hat sich das Wort gegeben, des jungen Componisten Ruf zu gründen, — wenn es ihr zuvor mit ihrem eigenen wird gelungen seyn. Aus dem Allen ergibt sich, dass, wenn je irgend ein deutscher Tonsetzer meiner, in dem besagten Aufsatze enthaltenen, Aufforderung zu folgen geneigt seyn sollte, derselbe sich sputen müsse. Denn Herr Generali hat bereits an die Thüre geklopft, ob daraus gleich noch keineswegs gesagt ist, dass man auch aufthun werde. En attendant dürfte er wenigstens den Eingang versperren helfen.

Ein Zufall ist Veranlassung gewesen, dass ich das *Glöckchen* (*la Clochette ou le Diable Page*) von Herold, von neuem gehört habe. Ich habe auf den Text dieser Oper diesmal mehr Aufmerksamkeit verwandt, als es vor zwey Jahren bey der ersten Aufführung derselben geschehen ist. Schade, dass weder bey einem Kleide, noch bey einer Oper, der *Zuschnitt* für den *Stoff* entschädigen kann! Wenn ich hier vom Stoffe rede, so ist damit Herr Theaulon gemeint, und nicht die gute Scheherazade, die beyde überhaupt gar keine Gemeinschaft mit einander haben. Warum werden die Deutschen nicht endlich den Franzosen die *Handgriffe* ablernen wollen? Da

*) S. No. 24. dieser Zeitung.

Glöckchen ist wirklich in Ansehung des materiellen raschen Ganges und des Eingreifens der Einzelnheiten der Handlung in einander ein wahres Meisterstück. Dass der Tropf Alladin das Glöckchen (die Lampe des Originals) mit sich an den Hof nehmen und es dort aufs Gerathewohl oder aus Vergessenheit stehen lassen muss, diese geistreiche Verwicklung zeigt von der *Erfindung* des Verfassers. Doch ist ein allerliebster Zug in dem Stücke, der dem Herrn Theaulon gehört: der Teufel, oder vielmehr (der Verfasser hätte sich diesen unpassenden Ausdruck ersparen können) der dienstbare Geist des Glöckchens, der den Alladin an den Hof begleitet, will hier, wahrscheinlich zur Erholung von den Mühseligkeiten seines Amts, ein Fräulein der Prinzessin verführen. Im kritischen Augenblicke ertönt das Glöckchen; der Geist, von diesem gerufen, verschwindet unter Donner und Blitz. Ich weiss nicht, ob der Verfasser an den moralischen Bezug, den man in diese Scene legen kann, gedacht hat: der Lasterhafte wird durch die Ausübung seiner eigenen Pflicht abgehalten, ein Verbrechen zu begehen. Die ganze Scene, nebst dem Duette, welches Beyde singen, wird von Madame Boulanger und Demoiselle Palne vortrefflich gespielt. Was die Musik anbetrifft, so ist diese, obgleich in einzelnen Theilen voll Originalität, doch eben so wenig Musik, wie lauter abgerissene Phrasen, trotz der guten Gedanken, die hin und wieder darin enthalten seyn möchten, eine ciceronianische Rede genannt werden könnten.

Es dürfte nicht unwahrscheinlich seyn, dass, wie ich schon mehre Male in meinen vorigen Berichten bemerkt habe, Madame Catalani die Direction des italienischen Theaters wieder zu bekommen suchen und auch wieder bekommen möchte. Man will Herrn Valabregue, der einige Monate zu Paris zugebracht hat, häufig in den Bureaux der Minister gesehen haben. Ich glaube, dass sich die Angelegenheiten des besagten Theaters, im Ganzen genommen, dadurch verbessern möchten. Ueber die honette Mittelmässigkeit, die jetzt auf demselben herrscht, und wo weder etwas ganz gut, noch etwas ganz schlecht ist, kann man sich nicht freuen und sich auch nicht ärgern: man bleibt dabey gleichgültig und theilnahmlos. Anders verhielt es sich mit den Vorstellungen unter Madame Catalani. Hatten da die Stümpereyen der Sänger einem das Blut heiss gemacht, so trat diese Sängerin auf und beschwor durch den künstlichen oder erkünstelten Zauber ihrer Töne den bösen Feind, der das Publicum mit Fäusten schlug. Dann klatschte und jubelte das Haus aus eigenem Antriebe, statt dass jetzt einzig und allein die Klatscherbande unter dem Kronleuchter und die Freybillets sich thätig beweisen.

Woran liegt es, dass Madame *Mainvielle-Fodor*, trotz ihres wirklichen Talents, trotz der einnehmenden Frische, Gediegenheit und Fülle ihres Organs, noch immer keinen festen Fuss in der dermaligen Gunst des Publicums fassen kann? daran, dass ihr die Verdienste eines halben Dutzend der berühmtesten älteren und neueren Sängerinnen zusammengenommen eigen seyn mussten, wenn sie gegen den Coloss ihrer Reputation, die ihr von Venedig aus vorausgegangen ist, mit Glück ankämpfen wollte. Madame Fodor war, als sie vor etwa vier Jahren aus Paris abreiste, eine mittelmässige Sängerin, ausgerüstet mit allen Anlagen, eine vortreffliche zu werden. Diese Anlagen hat sie theilweise, aber im Auslande, ausgebildet, und das ist es, was das Pariser Publicum, welches gern selbst zu dieser Ausbildung hätte beytragen wollen, von einem geheimen Antriebe des Neides geleitet, ihr nicht verzeihen kann.

(Die Fortsetzung im nächsten Stücke.)

Wien. Uebersicht des Monats Juny.

Hoftheater. Eine neue, am 6ten aufgeführte Operette: *Das frühere Recht*, mit einer allerliebsten Musik von Catel, fand dennoch eine äusserst frostige Aufnahme, und bisher erst eine Wiederholung. Man betrachtet dergleichen Vorstellungen nur als ein Zeitausfüllungs-Mittel, interessirt sich wenig für den Inhalt, noch für das Benehmen der Mimen, kömmt nach Belieben gerade, um den Anfang des Ballets nicht zu versäumen, bezahlt eigentlich nur für diesen, und hält ihn für die Hauptsache. Allmählig qualificiren wir uns immer mehr und mehr à la mode parisienne. Herr Babnigg gefiel als Carl in der Oper: *Ruhm und Liebe*, wo er zum drittenmale debutirte, ganz ungemein; eine eingelegte Arie wurde da Capo verlangt, und er soll bereits das Anstellungsdecret als Hofsänger erhalten haben. Am 25ten sahen wir Dem. Vio, welche nun auch zu dieser Bühne übergetreten ist, als Zerline; sie erhielt und verdiente Beyfall. Herr Siebert war ein sehr trockner Leporello, auch der Geist war sonst im hei-

seren Händen, und selbst das Orchester liess sich einige Nachlässigkeiten zu Schulden kommen. Madame Lembert hatte das Unglück, bey ihrer Sortita als Elvira etwas zu detoniren; deshalb zischten einige Unbescheidene, und die Gegenparthey erzwang zur Genugthuung die Repetee der Arie, wie leben die Mittelstrasse: das eine thun und das andere nicht lassen, — zu viel und zu wenig ist vom Uebel und taugt nichts. Am 26. wurden Cherubini's *Tage der Gefahr* wieder gegeben. Herr Stümer beschloss als Graf Armand seine Gastrollen und befriedigte durch sein Meisterspiel allgemein. Unser Veteran Vogel gab diesmal den Wasserträger, man wusste, was man sich von dem herrlichen Sänger versprechen durfte und fand sich auch nicht getäuscht. Mad. Grünbaum, Constanze — Hr. Weinmüller, Hauptmann — Herr Rosenfeld, Antonio, verschönerten das treffliche Ensemble; doch den Triumph feyerte in der Introduktion des zweyten Aktes der unverbesserlich eingeübte, aus 56 kräftigen und sonoren Stimmen bestehende Männerchor, ein wahrer Glanzpunkt der Halbpee. Cherubini's ewig neue, man möchte sagen — nie vergängende Musik wurde im Ganzen sehr brav executirt, einige Tempi — die Romanze, der Chorus des ersten Finals, besonders das Allegro der Ouverture dürften doch zu schnell genommen worden seyn; wenigstens waren die Violinisten nothgedrungen, alle 16theilige Noten auf Achtel zu reduziren. Als der Meister selbst bey seiner Anwesenheit vor zehn Jahren sein Werk leitete, fixirte er dies Zeitmass mehr als um die Hälfte langsamer; darauf sollte man doch nicht vergessen.

Theater an der Wien. Am 8ten erschien daselbst eine komische Oper in zwey Akten: *Die Geschwister vom Lande*, nach Jüngers Lustspiel gleiches Namens, mit Musik von Herrn Roser. Da wir uns selbst kaum mehr auf die Existenz dieser Missgeburt erinnern, so mögen die Todten im Frieden ruhn. Obwol zum Leidwesen aller Zuhörer unbarmherzig viel darin gesungen wurde, so trug man sie dennoch im eigentlichsten Sinne des Worts, ohne Sang und Klang zu Grabe, *quod aequum et justum fuit.* Am 21sten producirte sich ein sogenannter Professor der Violine aus Turin, Herr Angelo Castrola, welcher laut der charlatanmässigen Affiche Bogen und Saiten mit *einer* Hand zu behandeln versprach und — o Wunder! — auch Wort hielt. Sein ganzer Mechanismus bestand nehmlich darin, dass er sich die Geige in einen $\frac{6}{4}$ Akkord gestimmt hatte, und nun, der Bemühung der Finger enthoben, tiriel 19 decimal herbergeigte. Zur Abwechslung spielte er noch ein Schock höchst alberner Variationen auf der G Saite, zu welchen Wechselbälgen er uns den herrlichen *Paganini* als Vater aufbürden wollte, pizzikirte mit der linken Hand in Terzen, und brachte allenthalben Flageolettone an, die ihm noch am besten gelangen, und was eigentlich noch das einzig Geniessbare an der Sache war, zum Theil entschädigt haben würde, wäre er damit weniger verschwenderisch umgegangen, und hätte er sich das lehrreiche: toujours perdrix als Motto genommen. War vielleicht seine Absicht nur, eine wohlthätige Erschütterung des Zwerchfells zu bewirken, so muss man freymüthig gestehen, dass er diesen schönen Entzweck auch vollkommen erreicht habe. Gelacht wurde wenigstens nach Herzenslust. Die neue Zauberoper: *Das Rosenhütchen* am 23sten zum erstenmale gegeben, findet Beyfall, und macht Casse. Die herrlichen Dekorationen, die prachtvollen Kleider, die zweckmässige Verwendung aller Individuen des Sing- und Schauspielerpersonals, so wie des Balletcorps, der unermüdliche Fleiss und Eifer, mit dem alles in die Scene gebracht und ausgeführt wurde, verdienen eine gerechte Anerkennung und verbürgen den lobenswerthen Gemeinsinn der Gesellschaft, ihre Thätigkeit, auch mit beschränkten Kräften Ausgezeichnetes zu leisten. Der Stoff ist, dem Plan und der Tendenz nach, dem *Rothkäppchen* nachgebildet, jedoch abweichend in der Scenenreihe, gelungener und mannigfaltiger in der Ausführung und aus der Ursprache (es kommt vom Theater de la porte St. Martin) mit Laune, mitunter auch mit lascivem Witz, von einer wohlgeübten Feder auf unsern Boden verpflanzt; hier sind die Reizmittel eines brillanten und überraschenden Maschinenwesens ganz in dem Geiste der Feerie motivirt, und der Anstrich des rein Romanesken verbreitet sich im lieblichsten Farbenspiel über das Ganze. Die Musik des Herrn *Carl Blum* enthält recht artige Ideen, welche verdienten, besser benutzt und zweckmässiger begleitet zu werden. Es wäre überhaupt zu wünschen, dass dieser, von der Natur besonders für Gesangmusik mit Talent begabte, Componist gründlichere Fundamentalkenntnisse besässe, und zu seinen angenehmen Melodien besonders immer den wahren

Grundbass zu erfinden im Stande wäre. Das Publikum, in welchem er viele gute Freunde zählen mag, behandelte seine Arbeit nicht sowol nachsichtig, als vielmehr mit einer kaum erklärbaren Auszeichnung, und liess ein Trinklied und einen Pastoral-Chor wiederholen, welche Musikstücke auch unverbesserlich mit allen Nuancen und Schattirungen vorgetragen wurden. Ein grosses Verdienst hat sich Herr Balletmeister Horschelt durch sein meisterhaftes Arrangement erworben, indem er sogar das in Terpsichorens Geheimnisse uneingeweihte Chorpersonale auf das effectvollste in seine Tänze und Gruppirungen zu verweben wusste. — Im

Theater in der Leopoldstadt ist gleichfalls ein Zauberspiel: *Der Berggeist, oder die drey Wünsche*, mit Glück aufgeführt worden, wozu Hr. Kapellmeister Drechsler eine passende, theilweise wirklich verdienstliche Musik geliefert hat.

Kirchenmusik. Am 16ten, bey dem jährlichen Invalidenfeste, wiederholte Herr Kapellmeister von Seyfried seine grosse Messe, sammt Te Deum in C dur, von welcher bereits voriges Jahr in diesen Blättern rühmlichst erwähnt wurde. Endlich, am 25sten und 26sten, hörten wir noch Cherubini's Requiem, in der Augustiner Hofpfarrkirche unter der Leitung des Herrn Chorregenten *Franz Xaver Gebauer*, von einem über 90 Personen bestehenden Kunstlerverein sehr gelungen ausgeführt. Die erste Todtenfeyer war für die Erzherzogin *Christine*, Gemahlin des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen; die zweyte galt dem Andenken der uns vor kurzem plötzlich entrissenen hoffnungsvollen Sängerin, Fräulein *Cäcilie von Mosel*. Von dem hohen Werth der tiefgedachten und empfundenen Composition waren alle Anwesende durchdrungen und begeistert; dennoch wünschten einige Kunstrichter, und vielleicht nicht mit Unrecht, mancher weniger dramatisch, minder in den Begleitungsfiguren miniaturartig ausgemahlt, überhaupt in grössere Massen aufgelöst, und entsprechender der religiösen Schönheit. Hoffentlich werden wir bald eine kritische Analyse der Partitur und mit dieser Aufschluss über die einzelnen Theile des Ganzen erhalten; vorläufig gesagt, ist die Wirkung imposant, manche Stellen von überraschender Originalität, und die — leider nur einzige Fuge: *Quam olim Abrahae*, mit zwey Subjecten, ohne der Klarheit Eintrag zu thun, mit hervorleuchtenden contrapunktischen Reichthümern ausgeschmückt.

Bremen. Ueber unser Familienconcert folgen hier einige Mittheilungen, welche auch durch die Eigenthümlichkeit dieses Vereins sich rechtfertigen mögen.

Seit zehn Jahren besteht dieser Familienverein, nach dem Plane des *Herrn D. Müller*, zur Bildung der Jugend sowol, als zur Unterhaltung der älteren Familienglieder. Zugleich sollten junge Männer hier vor einer befreundeten Gesellschaft Proben ihrer Kunst ablegen und selbst Anfänger in der Musik, Declamation und den zeichnenden Künsten, bey ihren Versuchen Aufmunterung gewinnen. Alle vierzehn Tage, Mittwochs, kommen ohne Zwang und Feyerlichkeit einige zwanzig Familien, Eltern und Kinder, die der Theilnahme fähig sind, zusammen. Die meisten sind solche, deren Töchter in der Erziehungsanstalt der Eltern Müller gebildet werden. Daher ist beynahe ein stehender Chor aus diesen Zöglingen da. Einige mitspielende Liebhaber werden durch die besten hiesigen Musiker, z. B. Herrn Organ. Riem, Stadtmusikdir. Ochernal, Opern-Musikdir. Hörchen, Director des Hautboistencorps Klingenberg, unterstützt. Gewöhnlich treten auch fremde Künstler zuerst hier auf. So haben wir in den letzten Jahren den höchst angenehmen Tenoristen Bader, die Demoiselles Becker und Valesi, die Herren Thurner, Hummel, Mühlenfeld, Kraft, Schunk, Ruhlenkolb und Bohrer, hier gehört. Das Concert dauert von 6 bis nach 9 Uhr, und diese Zeit ist in 4 Stadien getheilt.

1. Es beginnt mit den einfachsten Sachen. Gewöhnlich spielen Schülerinnen der Eltern Müller Sonaten für vier Hände oder mit Violinbegleitung. Dann folgt ein einfaches Liederchor, wozu die Texte erst vorgelesen werden. Der erste Theil des Concerts enthält noch ein Trio für Fortepiano oder ein Violinquartett.

2. Hierauf wird das Folgende ausführlich angezeigt und der nun grösstentheils gegenwärtigen Versammlung bemerklich gemacht. Nun wird etwas Interessantes aus der schönen Literatur, oder ein eigener für die Gesellschaft passender ästhetischer Aufsatz vorgelesen. Diese Unterhaltung füllt etwa 30 bis 40 Minuten aus.

3. Nun folgt eine Pause. Die Gesellschaft verlässt den Musiksaal, um in einem andern Saale

ausgestellte Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche, plastische Werke, seltene Bücher zu betrachten. Unterdessen wird der Musiksaal frisch ausgelüftet. Die Hautboisten sind gekommen, und der zweyte Theil beginnt 4. mit einer Sinfonie oder Ouverture. Ein Concert oder eine Arie folgt, und das Ganze schliesst mit einem Chor aus grösseren Werken, Cantaten, Opern.

Zur Schonung des Raumes mögen nur einige dieser Unterhaltungen des letzten Winters kürzlich noch im Einzelnen angegeben werden. Das vierte Concert: a) Vierhändige Sonate von Vanhall; b) Liederchor von D. Müller, das Lied der Hanseaten auf ihren vor 5 Jahren am heutigen Tage angetretenen Marsch; c) Quartett von Rode, gespielt vom Herrn Dietz, einem reisenden Musikus aus Holland; d) Vorlesung von D. Ihm über die neuesten Almanache; e) Ouverture aus Don Juan; f) italienische Arie, von Herrn Zanes aus Stuttgard; g) Trio von Beethoven, gespielt von E. Müller; h) Chöre des Quinchordiums vom Kapellm. Bolanger. Ausgestellt eine Heilige von Sasso Ferrato, einem neuern Maler in Rom, eine glückliche Kopie dieses Gemäldes in Sepiazeichnung vom jüngern Kaufmann Nortwich; in Kupferstich die Cordons des Bildhauers Thorwaldsen; kleine Landschaften und Gegenden bey Göttingen und Jena. Fünftes Concert: Trio von Pleyl, Liederchor von Reichardt, Quartett von Wiotti, Vorlesung des D. Müller über Musikbibliothekerey zu Hannover, aus der musik. Zeitung; Sinfonie von Haydn, Fortepianoquintett von Mozart, Chöre von Bolangen. Ausstellung eines Portraits von Kindler, nebst kurzer Lebensbeschreibung dieses geb. Lübeckers; getuschte Zeichnungen von D. Menke zu Cuvier's redenden Thieren, von unserm D. Wolf übersetzt, u. s. w.

Doch ist es nicht nöthig, ferner die Concerte zu detailliren, da sie im Wesentlichen diesen ähnlich waren. Es wurden Sonaten von Mozart, Vanhall, u. a., Liederchöre von Reichardt, Zumsteeg, Fink u. a. Quartetten von Pleyl, Mozart, Haydn und Rode, Clavierconcerte von Kozeluch und van Beethoven, ein Clarinettconcert von Crusell, Sinfonien und Ouverturen von Mozart, Rossini und Beethoven, Chöre von Gluck und Rossini, und ein Salve Regina von Danzi, unter andern denn aufgeführet. Die Ausstellungen und Vorlesungen, welche die Unterhaltung noch verschönerten, gehören nicht unmittelbar in eine musikalische Zeitung, doch ist zu bemerken, dass, um den Genuss der Musik mit dem Lehrreichen zu verbinden, bisweilen, vor oder nach der Aufführung einer Composition, über deren Eigenthümlichkeit und über den Geist und das Verdienst des Tonsetzers, z. B. eines Gluck, Mozart, van Beethoven, Etwas vorgelesen wird.

KURZE ANZEIGEN.

Capriccio pour le Violon, avec accomp. de Violon, Viola et Violoncelle, comp. — — par André Romberg. Oeuvr. 52. Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Jeder gute Violinspieler kennt die Solos dieses Meisters für sein Instrument mit leichter Begleitung, jeder zählt sie in jeder Hinsicht unter die besten, die jetzt geschrieben werden, und benutzt sie als Studium oder zur Unterhaltung und Erheiterung. Und was den Ref. betrifft, so will er nicht leugnen, dass er sich zu Hrn. Andreas Romberg sogar nirgends lieber wendet, als in seinen Quartetten, grossen Duetten und solchen Solos — in welche Form diese auch übrigens gegossen seyn mögen. — Dies Capriccio nun ist, der Erfindung nach, sehr mannigfaltig, aber gut in allen seinen kleinen Sätzen verbunden; die Harmonie ist einfach und leicht, aber stets verständig und kunstgemäss, auszuführen ist das Soloinstrument weder so schwer, wie Hrn. R.s schwerigste, noch so leicht, wie desselben leichteste Stücke: doch nähert sich dasselbe in dieser Hinsicht hin mehr den ersteren, als den letzteren. Die Strich- und Vortragsart, auch die Applicatur, wo sie zweifelhaft scheinen könnte, ist überall genau angegeben, wie dieser Meister es zu thun pflegt, und wofür er noch besondern Dank verdient. Dass die begleitenden Instrumente sehr leicht sind, ist schon oben angegeben worden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. **N°. 31.** 1819.

Andeutungen zur Verbesserung der Musik beym evangelischen Gottesdienste.

Nach dem, was der würdige Oberconsistorialrath *Natorp* in seiner gehaltvollen Schrift: *über den Gesang in den Kirchen der Protestanten* so wahr als zeitgemäss ausgesprochen hat, dürfte es überflüssig scheinen, diese Sache noch ferner zu berühren; doch mag es ja wol einem Jeden, dem die Würde der Religion und der Kunst am Herzen liegt, und der Beruf dazu in sich fühlt, vergönnt seyn, auf solche Flecke hinzudeuten, welche schneller Heilung bedürfen. Beruf aber glaube ich um so mehr hiezu zu haben, da ich, an einer Hauptkirche einer sehr bedeutenden Stadt angestellt, mit den zu rügenden Uebeln stets selbst zu kämpfen habe, und bey dem besten Willen und der glühendsten Liebe für Musik und besonders für die kirchliche, nichts wirken kann, weil — Nun nur heraus mit der Sprache; wer bittre Arzeney darbeut, sie sey für welche Schwäche sie wolle, der muss sich darauf gefasst machen, dass die Patienten ihm ein saures Gesicht schneiden. Was thut's weiter? wenn's nur zur Besserung führt!

Eine Hauptursache des so oft gerügten schlechten Gesanges der Protestanten (mit Ausnahmen freylich) liegt darin, dass die Schuljugend seit einem Jahrzehend und länger keine Kirche besucht. Ich bin kein laudator temporis acti, sondern erkenne gern das Gute an, was *jede* Zeit erzeugte; das aber kann ich doch unmöglich gut nennen, dass unsre Kinder die Sonntage entweder im Müssiggange verbringen, oder selbst an diesen Tagen über einem griechischen Autor oder einer trigonometrischen Berechnung liegen müssen, um nur den Forderungen der Schulen und Gymnasien genügen zu können. Der Sonntag soll der Jugend ein Tag der Erholung seyn; dies schliesst aber nicht den Besuch eines Gottesdienstes aus, und die Kinder reicher Leute, welche *Landhäuser* besitzen und auf diesen den ganzen Sonntag zubringen, machen nur die Minderzahl. Wie wenig Erwachsene können nun einen Choral richtig mitsingen, weil ihnen die Melodieen nicht geläufig sind. In den Schulen wird freylich ein Dutzend Choralmelodieen Jahr aus Jahr ein gesungen, mitunter auch geschrieen, was sehr schlecht klingt, da soll nun der Cantor helfen und vorsingen. Nicht doch, schickt die Kinder nur in die Kirche, da lernen sie die Melodieen geschwinder und besser, als es in der Schule geschehen kann. Freylich wird in dieser Gesang (richtiger wol Musik überhaupt) gelehrt, und es ist nicht zu bezweifeln, dass im Ganzen die künftige Generation mehr von Musik verstehen werde, als die gegenwärtige; nur die *hohen* Erwartungen, die Mancher von der Einführung des Gesangunterrichts in die Schulen nach Nägeli-, Pfeifer-, Zellerschen und Gott weiss, welchen anderen Methoden hegt, theile ich nicht. So lange, nach der hier bestehenden Einrichtung (jede meiner Classen enthält 70 bis 80 Schüler), so lange *Alles* singen lernen *muss*, es habe Talent und Stimme oder nicht, können die Erfolge nur gering seyn. Was aber allenfalls auf den unteren Classen gelernt worden, wird auf den oberen wieder vergessen, wo Sprachen und mathematische Wissenschaften die ganze Zeit des Jünglings in Anspruch nehmen, wenn er, wie es einem ehrliebenden Gemüthe geziemt, auf ein *unbedingtes* Zeugniss der Reife zur Universität rechnen will, und so ist die Arbeit des Singelehrers eine Danaidenarbeit. Endlich wird ja, da es gewöhnlich am Gelde zur Anschaffung eines Instruments mangelt, der Unterricht fast nur nach einer Stimmgabel oder Stimmpfeife ertheilt (80 Kindern zugleich!) da ist an Reinheit des Gesanges wol nicht

zu denken, wenn man sich nicht darauf beschränken will, die Kinder Jahr aus, Jahr ein mit den niedlichen Stückelchen in Ziffern hinzuhalten, wovon ein Schock sich unter einander so ähnlich sieht, wie ein Ey dem andern, und wobey die Kinder doch so wenig lernen, dass ihnen auch die kleinste Modulation, über die Dominante hinaus, fremd bleibt. Genug hiervon. Auch ich habe seit zwanzig Jahren gelesen, geprüft, versucht, manche *Methode* (*Manier* oder *Manie* möcht' ich lieber sagen) entstehen und manche verschwinden sehen. Nur das Wahre, einzig Rechte blieb, und kam Virtuose fiel vom Himmel.

Eine zweyte Ursache des erbärmlichen Gesanges liegt unstreitig im Verfall der Singchöre (jetzt recht vornehm Chorschulerinstitute, früher Pauperchore genannt, wie man denn jetzt statt den Kirchenknechte nur einen Kirchendiener, und dem zartverwöhnten Ohre zu Liebe, statt Laternenanstecker nur Laternenversorger, statt Schneider nur Kleiderverfertiger, statt Tagelöhner nur Commissionaire kennt. — Der Begriff der Benennung Pauper, veranlaste früher oft manchen Biedermann zu einer kleinen Spende; dem vornehmern Chorschuler wagt man nicht, Kleines anzubieten, und giebt daher lieber — Nichts.). Solche Institute, z. B. das meiner Kirche, enthielten vor etwa 30 Jahren 25 bis 30 Schüler, worunter sich Jünglinge von 20 u. m. Jahren befanden. Jetzt habe ich neun Knaben, die meisten 9 bis 12 Jahre alt, worunter drey einiges Talent und Stimme besitzen, welche aber, der Mutationsperiode wegen, nur wenig Nutzen bringen. Vormals stand dem Cantor das Recht zu, die Tüchtigkeit der Vorgeschlagenen zu prüfen; jetzt — werden die Gewählten dem Cantor zugeschickt, um aus ihnen Sänger zu machen. (Zwar kann der Cantor nach einem halben Jahre erklären, dass der Aufgenommene untüchtig sey, worauf dieser dann entfernt wird, allein ein halbes Jahr ist mit Experimentiren verloren worden und ein neues Experiment beginnt.) Vormals war es Vorschrift, dass der Chorschuler sich zum Studiren qualificiren musste; so blieb er dem Institute bis zur Universität, und konnte bey Talent, Fleiss und guter Aufführung ein tüchtiger Sänger und Musiker werden; jetzt — geht er, wenn der Cantor sich mit ihm ein paar Jahre abgequält hat, zu einem Handwerker oder Krämer in die Lehre und der arme Cantor fängt von neuem an, aus ihm zugeschickten Holze Sänger zu drechseln. Allein non ex quovis ligno fit Mercurius. — Und nun verlangt man bey dem allem vom Cantor doch *gar nicht wenig*. Er soll mit seinen Knaben 4stimmig, sage *vierstimmig* respondiren, und zwar ohne Begleitung der Orgel oder eines andern Instruments, und das in *sehr verschiedener*, oft unerreichbarer Tonhöhe, nach Maassgabe der vorangehenden Intonation. Was demnach für *geübte Sänger* eine *nicht leichte* Aufgabe bliebe, das *sollen* hier *unwissende Kinder* leisten, ohne den Cantor zu prostituiren (denn den Kindern ist es am Ende gleichgültig, wenn der Gesang misslingt und Lachen erregt.)

Hierbey will ich nur gleich gestehen, dass es mir scheint, als ob die jetzt angenommene Maxime, die antretenden Cantoren und Organisten von der Nothwendigkeit, studirt zu haben, zu entbinden, eben auch nicht zur Aufnahme der Kirchenmusik beytragen könne. Es giebt gewiss ehrenwerthe Ausnahmen, aber in der Regel dürfte man bey wenigen Unstudirten die Gründlichkeit der Kenntnisse und des Kunsturtheils finden, die für einen Cantor oder Organisten erforderlich ist (Man führe hier doch nicht die Heroen Mozart und Haydn als Gegenbeweise an, da beyde gewiss gebildeter (eruditer) waren, als Viele glauben, und Beyde zumal Süddeutsche; ich möchte hinzusetzen, Katholiken, wenn dies Wort nicht bey uns in den Verdacht des Kryptokatholicismus brächte, wie der zu meinem Wohnorte für einen Tellhäusler gilt, der die Andachten des durchreisenden Fr. v. K. wiederholt besuchte (denn die *Gaffer* hatten ein *erstenmal* genug), einer Frau, die bey all' ihrer Verirrung und Verwirrung doch ungleich ansprechendre war, als die von den höchsten und reichsten Ständen besuchten Handelsmädchen u. dgl.) Musiker endlich, die altern und für die ausziehende Musik zu schwach werden, bey einer Kirche anzustellen, würdigt diese (die Kirche) zu einer Sinecure oder Armenanstalt herab, wo vom Gedeihen der Sache, die hier Zweck ist, nicht die Rede seyn kann.

Auch die *Menge* der mit der Aufführung der Kirchenmusik Beauftragten scheint mir für die Sache nicht günstig zu seyn, wenn ich gleich zugebe, dass auch bey den kleinern Kirchen, wo sich Cantor, Organist, Musiker in einer Person befinden, es darum mit der Musik selten besser bestellt ist. Doch *kann* hier ein tüchtiger Mann noch am ersten wirken, und ich würde ohne Be-

denken meine Stelle mit der geringern bey einer kleinen Kirche unsrer Stadt vertauschen, weil ich es dieser Allee allein bin, und eine Orgel von 30 Stimmen, die ich selbst spiele, mir werther werden muss, als eine von 70, die ich spielen höre, wenn nicht — der Umstand dabey wäre, in einer *Elementarschule* unterrichten zu müssen, wogegen der Unterricht in einem *Gymnasio* überwiegend belohnt — *Wie* thun nun aber bey meiner Kirche. Ich, der Cantor, mit meinen 9 Chorschülern, mein College, der Herr Organist, mit seinen resp. 2 bis 4 Calcanten, und der Herr Stadtmusikus mit seinen 8 bis 10 *Leuten*? (Wie alle ziehen von der nicht reichen Kirche Gehalte, von denen ein Theil zur hochnöthigen Reparatur der Orgel und des Positivs, zur bessern Dotation des Chorschüler-Instituts u. s. w. verwendet werden könnte.) — Antwort: der Herr Organist spielt auf seiner herrlichen Orgel von 70 Registern sempre dolce e piano, weil die Bälge sehr schadhaft sind; die *Leute* des Herrn Stadtmusikus blasen ihre Posaunen und resp. an den Feyertagen Trompeten, dass die Mauern der Kirche bersten möchten, weil *ihre* Bälge ganz gesund sind, wogegen es wieder an manchem andern fehlt; ich endlich (ich rede von mir, obgleich ich der primus inter pares seyn *soll*, zuletzt, da ich weder eine Orgel, noch Posaunen, ja nicht einmal ein Positiv zu meiner Disposition habe, weil das in meiner Kirche früher befindlich gewesene einigen auf Experimentation geschickten Knaben zum Experimentiren gedient haben muss und gänzlich zerstört ist, auch ein erleuchtetes Kirchencollegium eine Reparatur überflüssig findet; mein Heer überdiess nicht aus *Leuten*, sondern nur aus *Kindern* besteht), ich allein singe, was mancher andere fromme Christ, meinen Choral mit, und ermahne meine Chorschüler, nicht zu laut zu singen, aus schon bekannten Gründen. — Wie gut ist es bey dem Allen, dass der Herr Organist und ich ein paar friedliebende Männer sind, die, wenn auch Eines mit des Andern Ansichten nicht immer übereinstimmt, doch in den Schranken der Verträglichkeit und Artigkeit bleiben. Kämen nun zwey Brausköpfe zusammen, hui! das gäbe Mord und Todtschlag oder Zank in unseren, mit *solchen* Zwisten gern sich anfüllenden Zeitungen, und der Kunst und der Kirche *käme* gewiss nichts davon zu gut.

Curios ist nun eine *solche Kunstverschwendung* (sit venia verbo!) an Menschen-Lungen, Händen und Füssen, allerdings zu nennen, wo die Hälfte ausreichte oder das Ganze besser verwendet werden könnte. Doppelt curios zu einer Zeit, wo man sich bestrebt, Produkte des Gewerbfleisses, Gegenstände der Nothwendigkeit, *ohne menschliche Beyhülfe* durch *Maschinen* zu bereiten, so dass ganze Menschenmassen hungern und verzweifeln müssen. Doch wer wagt es, dies zu tadeln, wenn Maschinen so gut, oder auch wol noch besser arbeiten, als Menschenhände? — Es kann demnach nicht ausbleiben, dass nach vielleicht 20, 30 Jahren an meiner, des Herrn Organisten und des Herrn Stadtmusikus Stelle (unsere Untergebenen mit eingerechnet) eine *Dampfmaschine* die Orgel spielt, die Bälge tritt, die Posaunen bläst u. s. w. und wie leicht lassen sich dann die fleischfarbbemalten Karyatyden meiner Orgel mit ihren rothen Lippen und dem Schwarzen und Weissen im Auge (ein frommes, gewiss gut gemeintes Vermächtniss soll sie vor mehren Jahren so übertüncht haben), mittelst einer geringen Vorrichtung in gesticulirende *Sänger* verwandeln! — Man halte dies nicht für Tenser oder Satyre; es kann damit Ernst werden. Doch — vielleicht hat auch das Nützlichkeitsprincip schon früher, als jene Idee zur Ausführung kommen kann, die kleinen Pfeifen der Orgeln zum Behuf der beliebten und einträglichen Gassenleyern, die Sechszehner und Subbasse als Brennholz und die Principale u. s. w. als Kugelbley u. dgl. alles der Kirchenkasse zu Gute, verkauft.

Fragt man also nun, was ich denn eigentlich auf meinem Posten leiste, da ich weder vermag, aus unwissenden, unfähigen, stimmlosen Knaben *in kurzer Frist* gute Sänger zu bilden, noch den Ruhm meiner Kirche durch Aufführung heilloser Oratorien zu verbreichen, so beantwortet sich das erste selbst. Auf das zweyte aber so viel: das Rituale unsers Gottesdienstes nimmt den ganzen Sonntag hinweg und schwerlich dürfte noch Jemand geneigt seyn, eine Musik aufzuführen oder anzuhören, wenn er von 6 bis 8, 9 bis 12, 2 bis 4 Uhr gesungen, gebetet, gehört hat. Ferner würde eine solche Musikaufführung nur durch Beyhülfe von Dilettanten möglich. Wie wenig Sinn aber unter diesen, zumal unter den Männern, für geistliche Musik herrscht, habe ich Gelegenheit gehabt, kennen zu lernen. Ueberdem würde ich die Aufführung einer Kirchenmusik nur

wagen, wenn ich ein Orchester wüsste, welches aus Liebe zur Sache mit Liebe accompagnirt (denn bezahlen könnt' ich es nicht, da die Kirche zu musikalischen Aufführungen keine Fonds hat und Kirchenmusiken für Geld untersagt sind). Ich kenne aber kein Orchester, welches *selbst für Bezahlung* mit Liebe accompagnirt, und also — Es giebt indess ein stilleres und doch nicht verdienstloses Wirken für die gute Sache, dem ich mich denn ergeben habe, unbekümmert, ob ich den Erfolg erlebe oder nicht.

Zum Schluss dieses Aufsatzes erlaube ich mir, noch eines Umstandes zu gedenken, der mir wesentlich zur Sache zu gehören scheint. Die oben schon erwähnte Vergünstigung, den Cantoren und Organisten die Beweise erworbener gelehrter Kenntnisse zu erlassen, hat eine gewisse Geringschätzung dieser Aemter herbeygeführt, wie das auch nicht anders seyn konnte. Daher ist zwischen der Geistlichkeit und den Musikbeamten der Kirche, die doch wol in der Kirche neben einander und mit einander wirken sollen auf *gesitte Weise*, eine Kluft entsprungen, die die armen Cantoren und Organisten zu den unstudirten Küstern und Kirchendienern gesellt, wenn gleich selbst der unstudirte Organist oder Cantor hundertmal mehr wissen muss (oder sollte), als der Kirchendiener, dessen Stelle, nicht Kenntnisse und Bildung, nur Rechtlichkeit und Ordnung fordernd, gewöhnlich mit einem ehrlichen Handwerker besetzt wird.

Die Hand auf's Herz! ist der Wunsch nach einer andern Einrichtung dem gebildeten Manne nicht verzeihlich? — Und wie soll man dem Cantor, der Organist, Achtung und Folgsamkeit von denen erwarten, die sich im Range ihm gleich dünken? —

Mögen denn diese fragmentarischen Bemerkungen, die leicht vermehrt werden können, da Eingang finden, von wo geholfen werden kann!

N a c h r i c h t e n.

Pariser musikalisches Allerley.

(Beschluss aus No. 30.)

Das Theater Feydeau hat abermals ein Unglück erlebt, welches diesmal für zwey gelten kann: *Mozart*, Oper in drey Aufzügen, von Delrieu (dem Verfasser mehrer sehr verdienstvoller tragischer Arbeiten), Musik von *Dourlens* (Professor der Composition an der königl. Musikschule), ist complet durchgefallen. Darthun wollen, warum diese Arbeit das ihr widerfahrene Schicksal vollkommen verdient, hiesse, das alte Lied von zerbröckelter Melodie, von halsbrechender Harmonie, von zusammengewürfelten einzelnen Thematen, von Haschen nach Sylbenausdruck und von allen den erbaulichen Dingen, welche die neue französische Compositions-Schule an die Stelle dessen gesetzt hat, was Deutsche und Italiener schon seit Jahrhunderten Musik genannt haben, von neuem ertönen lassen. Ich gestehe, dass mich, so oft ich von solchen gerädertern Rabenstein-Produkten zu reden habe, fast der Zorn überlaufen möchte. Bedenke ich dann ferner, dass mehre dergleichen musikalisch-anatomische Präparate auch in Deutschland ihr Publicum finden, dass daselbst, mit Hintenansetzung und Aufmunterung einheimischer Talente, die französischen Dreyer-Compositionen vor wie nach an der Tagesordnung sind; so fühle ich keine üble Lust in mir, meinen Zorn von den Componisten ab- und einzig und allein auf das Publikum, und nebenbey auch auf das Deutsche zu werfen. Denn, wenn die Künstler das Publicum bilden, so bildet dagegen auch das Publikum die Künstler. diese Wechselwirkung ist unleugbar vorhanden. Im Publicum aber, das heist, im grossen, im Französischen sowol, wie im Deutschen (hoffentlich doch etwas im letztern etwas weniger), liegt die verwerfliche Schwäche, in der Musik (denn von dieser Kunst kann hier nur allein die Rede seyn) nicht allein Abstufungen zu ertragen, die sich wie eins zu tausend verhalten, sondern sogar völligen Abarten, eigentlichen Zwitter- und Bastardgattungen, Beyfall zu schenken. Habe ich Unrecht, mich zu erzürnen, oder weiss ich vielleicht selbst nicht, warum die Rede ist, wenn es eine allbekannte Sache ist, dass heute die ewigen Meisterwerke eines Mozart und Cimarosa, so wie aller derjenigen, die würdig sind, dass ihr Reihen von diesen musikalischen Halbgöttern angeführt werde, nicht mehr und nicht weniger Wohlgefallen erregen, als mögen die Produkte, welche in der neuesten französischen Foltermaschine, genannt königliche Musikschule, erzeugt sind? Ich weiss recht wol, hinter welchen Gemeinspruch die Verfechter dieses Nichtgeschmacks, oder vielmehr Un-

geschmacks sich zu verschauern suchen, er zeige von Aufmessung und Verunbuthum und, der Himmel weiss, wovon noch mehr, meinen sie, wenn man nur Meisterstücke und immer Meisterstücke und nichts als Meisterstücke begehre. Nein, ihr Herren, Meisterstücke verlangen die Leute, denen Natur und Studium Geschmack und Wissenschaft dessen gegeben hat, was musikalische Kunst heisst, nicht von jedermann, aber auch nicht von jedermann musikalische hochcontrapunctische Halsgerichte, an denen der Zuschauer (denn Zuhörer gibt es da nicht) keinen andern Antheil nehmen kann, als den ihm die Neugierde auferlegt, zu sehen, wie sich der Componist aus dem schwierigen Handel seiner eignen Hinrichtung ziehen möchte.

Herr *Logier* aus Dublin ist hier angekommen und will seinen Chiroplasten in einer lankasterschen Musikanstalt aufführen, an deren Spitze ein gewisser Herr Massimun steht. Es ist begreiflich, dass in England, wo man stark in Erfindung von *Maschinen* ist, ein mechanischer Kopf auf den Gedanken verfallen konnte, die Kunst des Clavierspielens erleichtern zu wollen, wie es bereits mit der Kunst des Bierbrauens, der Tuchmacherey und ähnlicher unedlen Künste daselbst geschehen ist; eben so begreiflich, dass eine solche *Maschine* in England, wo die musikalische Bildung des Volks noch auf der untersten Stufe steht, wo die Musik vom Unterrichte der *Gentlemen* ausgeschlossen bleibt, und wo nur einige, nach ausländischen Grundsätzen erzogene *Ladies* wöchentlich einige Dutzend Hasenseiten zu zerreissen angehalten werden, Beyfall erhalten musste, weil durch sie die Erlernung des Clavierspielens etwa eben so mechanisch betrieben werden kann, wie die Kunst, Stecknadeln zu verfertigen. Aber in Frankreich, wo man wenigstens einen plastischen Sinn für die Musik hat, wo man deren Erlernung, besonders die Instrumental-Ausübung, mit einem Enthusiasmus betreibt, der zu *Kunstlichem* ersetzt, was ihm etwa an *Kunstlerischem* abgehen dürfte, in Frankreich durfte jene Erfindung um so weniger Eingang finden, als die Franzosen, besonders die Pariser, zu viel *Leben* haben, um sich zu *Maschinen* herabzuwürdigen. Die Deutschen werden, das darf ich mit Sicherheit von meinen Landsleuten hoffen, ihre *Hände* eben so wenig in Fesseln schmieden lassen wollen, als man es bisher mit ihrem *Geiste* vermögt hat. Herr *Logier* hat für seinen Chiroplasten ein Patent genommen. Die Ausgabe hätte er sparen können; es wird ihm niemand seine Erfindung nachmachen wollen.

Herr F. Colhu der ältere, Mitglied der königlichen Kapelle und der grossen Oper, hat unter dem Titel: *Du Cor et de ceux qui l'ont rendu célèbre*, ein Werk angekündigt, in welchem die künstlerische Behandlung des Horns und die Fortschritte, welche seit der Erfindung dieses Instruments bis auf unsre Tage auf demselben gemacht worden sind, dargelegt, und eine biographische und artistische Notiz aller berühmten Hornbläser geliefert werden soll. Ein Verzeichniss der für das Horn componirten Musikstücke, so wie die Abbildungen mehrer Hornkünstler werden dem Werke angehängt werden. Deutsche Musikhandlungen, welche, gegen die gewöhnlichen Vergütungen, sich mit der Subscription, die 5 Franken beträgt und erst nach Ablieferung des Werks bezahlt wird, befassen wollen, werden ersucht, das Abbonnenten-Verzeichniss an Herrn Boyeldieu den jüngern (rue de Richelieu) einzusenden. Die Erscheinung des Werks ist auf den 1sten Januar 1820 festgesetzt.

L'inganno felice, Oper von Rossini, die, glaube ich, ursprünglich drey Acte hat, ist hier, bis auf einen einzigen zusammengestrichen, mit eben nicht Beyfall aufgeführt worden. Die rohe Genialität, welche der Componist in seinen übrigen Arbeiten gezeigt hat, ist hier, so viel sich von diesem Skelette schliessen lässt, zu einer recht erfreulichen klassischen Gemeinheit geworden. Ueberhaupt besitzt die Musik sehr viel gediegene Anschaulichkeit. Ich werde vielleicht, nachdem ich das Werk werde mehre Male gehört haben, von neuem auf dasselbe zurückkommen.

Ein junger Künstler, der in den Niederlanden Concerte gegeben hat, erzählt mir Folgendes: Er kommt in Courtray an und wird eingeladen, sich daselbst hören zu lassen. Ein Freund nimmt es über sich, ihn zu den verschiedenen Dilettanten des Städtchens zu führen, die daselbst das öffentliche Orchester bilden. Nachdem mehre derselben bereits bekomplimentirt und für das Interesse des Concertgebers gewonnen worden sind, macht sich der Freund auch zu dem Violoncellisten auf den Weg, der, versichert derselbe, ein sehr braver Künstler seyn soll. Man kommt an. Der Künstler wird — in eine Schusterwerkstatt geführt, wo ein Meister und mehre Gesellen ihren

gewohnten Beschäftigungen obliegen. Leise fragt der Künstler den Freund, wo denn der Violoncellist sey? Dieser zeigt auf — den Schustermeister, der eben den Knieriemen abschnallt und den Musiker willkommen heisst. Nachdem man ihn mit der Absicht des Besuchs bekannt gemacht hat, bezeigt er sich sogleich bereit, dem Künstler den erbetenen Beystand zu leisten. Am folgenden Tage findet das Concert Statt und der Schustermeister zeigt sich als einen gar nicht ungeschickten Violoncellisten.

Wenn es der Mühe lohnte, eitel über die Siege zu werden, welche sich, besonders in Hinsicht musikalischer Urtheile, über die hiesigen Journalisten erringen lassen; so wäre ich schon öfterer in dem Falle gewesen, ein Triumphlied anzustimmen. Vor einigen Monaten ward die Demoiselle Lipparini, wegen des Vortrags einer Arie, die ihr nicht ganz misslungen war, für eine höchst schätzbare Acquisition des italienischen Theaters ausgegeben und demselben Glück zu deren Besitze gewünscht: sechs Wochen darauf musste diese Acquisition ihrer Untauglichkeit wegen über die Alpen zurückgeschickt werden. Der Tenorsänger Torri war, wollte man den Journalisten auf's Wort glauben, ein Garcia, ja sogar ein Crivelli. Die zweyte Vorstellung setzte auch ihn an seine gehörige Stelle: Torri ist ein Sänger von guter Schule, aber von höchst verbrauchtem Organe. Der andre Tenorsänger Bordogni ward gar in die Wolken erhoben. Die Wahrheit gebietet, zu sagen, dass dieser Sänger eine vortreffliche Schule, aber ein fast noch heiserer Organ, als Torri hat. Bordogni ist als Gesanglehrer in der königlichen Musikschule angestellt, und daran hat man sehr wohlgethan; denn auf dem Theater, wo zum Gesange doch auch eine Stimme erfordert wird, will ihn niemand mehr hören. Die meiste Abgötterey hatten aber die Priester der poetisch-musikalischen Gerechtigkeit, *verblendet von dem Glanze der auf ihren Altar niedergelegten Opfer*, mit Madame Ronzi Debegnis getrieben: dies war ohne weiteres Madame Barilli, wie sie leibte und lebte, als sie noch nicht todt war. Madame Ronzi Debegnis ist so eben gerade in eben der Rolle, worin Madame Barilli die Pariser bezaubert hat, nämlich als Caroline im *Matrimonio segreto*, absolut durchgefallen. Wer sich überzeugen will, wie wenig ich den Enthusiasmus der genannten Journalisten *getheilt* habe, der möge meine Monatsberichte vom Februar und März nachlesen.

Wenn sich Martin's Gesangmethode durch nichts, als durch Hu hu und Hi hi mit Fistel und Firlefanz auszeichnete, so könnte kein Mensch von Geschmack etwas dagegen einzuwenden haben, dass sich dieser Mann auf die eine oder die andere Weise zur Ruhe begäbe. Aber Martin ist bis daher der einzige französische Sänger gewesen, der ein *intensiver* Studium auf die Ausbildung seiner Stimme verwendet, das heisst, der ein Fiatamento di voce erstrebt hat; er ist von den Italienern gebildet, obgleich hernach von den Franzosen verbildet worden. Glücklicherweise hat die bessere Natur obgesiegt. Trostlos über den Tod seiner Tochter und kaum getröstet über den Verlust seiner Frauen, von denen ihm eine grosse Anzahl (ich glaube gar, vier oder fünf), vorzüglich nach und nach, abgestorben ist, will Martin jetzt das Theater verlassen. Dieser Verlust würde für die komische Oper unersetzlich seyn, wenn nicht Ponchard auf eine sehr lobenswürdige Weise in Martin's Fusstapfen getreten wäre. Ponchard besitzt nicht ganz das klingende, gediegene Organ Martin's, dagegen geht ihm aber auch das Fisteley ab. Dieser Sänger würde auf eine gewisse Vollendung Anspruch machen können, wenn sich ein deutsches oder italiänisches Ohr nur nicht so äusserst schwer an das essigsaure Organ der französischen Stimmen, besonders der Tenorstimmen gewöhnen könnte. Ponchard ist jetzt der einzige *männliche* Hort des Theaters Feydeau.

Der Director der grossen Oper, Herr Persuis, ist *in der Klemme*. Sein diesjähriges Budget dürfte vielleicht die nemliche Wirkung hervorbringen, wie das grosse des Königreichs: nemlich Absetzung, hier des Finanzministers und dort des Operministers. Das Feuer der *Danaiden-Hölle* ist erloschen; zum *Tarare* haben die Pariser in seiner neuen Bearbeitung nichts als *Tarare* *) gesagt und *Cortez* macht keinen Lärmen

*) Tarare ist eine französische Interjection, welcher man sich zur Bezeichnung des geringen Werths oder Glaubens bedient, den man in eine Sache setzt: es ist das englische *Fiddle Faddle* oder *Fiddle-Stick*. Im deutschen dürfte vielleicht kein einzelnes Wort vorhanden seyn, welches dem Tarare entspräche, man muss hier eine ganze Phrase wählen, etwa: Ich mache mir auch nicht so viel daraus, und für den zweyten Sinn: Ich glaube auch nicht, auch das daran, oder eine ähnliche Redensart.



mehr, seit die Franconische Cavallerie nicht mehr darin aufmarschirt. Nun ruht also der grosse Opern-Coloss abermals auf den paar hundert Beinen der Tänzer und Tänzerinnen, die wöchentlich zwey oder drey Male in den Balletten Proserpine, Psyche und Flora und Zephyr zu dessen Erhaltung beytragen. Ich fürchte aber, daraus werden, wenn ihnen nicht schleunig die Macedonische Königstochter einige Ruhe verschafft, am Ende die schwachen Beine des Polonius werden. Die *Olympia* des Herrn Spontini lässt, selbst im Wärmezimmer der grossen Oper, so wenig von sich hören, als wenn sie nicht am Leben wäre. Daraus wollen einige Coulissen-Spürnasen auf neue Hindernisse schliessen, welche sich der Erscheinung derselben von neuem in den Weg gelegt haben und in deren Folge der Componist sogar zu einer Reise über die Alpen Veranlassung erhalten könnte. Ich muss allen diesen Gerüchten nicht den geringsten Glauben bey.

Madame Fay hatte im vorigen Jahre auf dem Theater Feydeau zu viel geschrieen und ward nicht engagirt. Dieses Jahr schreyt sie in der grossen Oper zu wenig und wird wahrscheinlich wieder nicht engagirt werden. Doch steht zu erwarten, dass Madame Fay mit Hülfe ihrer eisernen Lungen und ihres riesenhaften Körperbaues nachhelfen wird, wo es ihr noch fehlen dürfte und dann möchte sie es wol einige zwanzig Jahre mit aushalten können. Was ist auch der grossen Oper mit Subjecten gedient, denen, wie Madame Albert, Demoiselle Paulin, ja selbst Madame Branchu, bereits nach Verlauf von fünf, zehn oder auch mehren Jahren, wo nicht der Odem, doch wenigstens die Stimme ausgeht?

Auch Lavigne, der erste Tenorist der grossen Oper, welchen eine wahre oder vermeinte Zurücksetzung der Direction in die Provinzen getrieben und der sich hierauf mit derselben wieder ausgesöhnt hatte, ist von neuem auf — und davon gegangen. Nun ist der fette Nourrit abermals der Mann, den die Didonen, Armiden und Iphigenieen zum Liebhaber wählen. Diese Damen sind, wie man sieht, nicht schwierig in ihrer Wahl. Aber, wer sollten sie auch, wenn ihnen keiner übrig bleibt?

Herr Pär lässt auf dem italienischen Theater seine *Agnese* aufführen. Das ist dann, seit der Wiedereröffnung dieses Theaters, die zweyte Oper von diesem Componisten. Mit *Don Juan*, der *Hochzeit des Figaro*, *Così fan tutte*, *Titus* u. s. w. scheint es Anstand zu nehmen, und das mit Recht, denn diese Werke würden wahrscheinlich durchfallen, wie es erst kürzlich mit dem *Matrimonio segreto* geschehen ist; aber die Fuorusciti des Herrn Pär haben, nebst den andern bis hieher gegebenen Opern von den beyden Guglielmi, von Generali, Rossini u. s. w., niemanden Anstoss gegeben. Warum macht auch Mozart auf Classicität Anspruch, die, wenn sie befriedigen soll, classisch ausgeführt werden muss, statt dass das Lirum Larum der genannten Compositionen von allen Kehlen gesungen werden kann, die nur nicht stumm sind!

Ich schliesse diesen Bericht mit einer Nachricht, die allen deutschen Kunstfreunden schmerzhaft seyn dürfte: Boyeldieu liegt gefährlich darnieder, ja, man zweifelt sogar an seinem Aufkommen. Seine Krankheit soll in einer gänzlichen Erschlaffung des Nervensystems bestehen, aus welcher sich eine Störung in den Functionen der Blutgefässe ergeben hat. Die Folge davon ist eine überhäufte, fäulichte Absonderung des Bluts, die, sagt man, den Tod herbeyführen kann, wenn derselben nicht Abgang verschafft wird. Diese Krankheit wird hier *maladie noire* genannt. Boyeldieu hat an derselben schon zu verschiedenen Malen gelitten, unter andern während seines Aufenthalts in Russland und vor vier Jahren in Paris. Es ist bemerkenswerth, dass die Wirkung, welche die nervöse Reizbarkeit dieses Componisten auf dessen künstlerische Thätigkeit äussert, derjenigen gerade entgegengesetzt ist, welche der ermähnte Zustand in andern Künstlern hervorzubringen pflegt: Boyeldieu hat stets ausnehmend langsam und nur unter der grössten Anstrengung componirt. Mässig in allen körperlichen Bedürfnissen ist er freylich nie in die Verlegenheit gekommen, sich geistiger Reizmittel zur Erregung seiner Phantasie bedienen zu müssen; dagegen aber sind ihm Stille der Nacht, Abgeschiedenheit von der Welt, Wachskerzenschein, die sorgsamste Fensterverhüllung und andre dergleichen der wahren genialen Begeisterung fremde Dinge, erforderlich, um auch nur mit dem geringsten Erfolge arbeiten zu können. Sein eigner Vater hat mir gesagt, dass er, so äusserlich vorbereitet, oft eine ganze Nacht anwendete, um ein paar Takte zu setzen, die er in der folgenden wieder wegstreiche. Es ist Thatsache, dass Boyeldieu voller drey Jahre mit

der Composition seines *rothen Käppchens* zugebracht hat. Diese Langsamkeit im Produciren nennt Herr Boyeldieu Streben nach Classicität und daraus sich nothwendig ergebende Unzufriedenheit mit sich selbst. Ich zweifle, ob sich Ringen nach Vollendung in anderen Künstlern eben so aussprechen dürfte.

G. L. P. Sievers.

Kurze Anzeigen.

Zwölf Gedichte von Gerstenberg, Göthe, Schreiber u. A. für eine Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — — von Aug. Ferd. Häser. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 1 Thlr 8 Gr.)

Herr Häser hat sich, als Kenner und Lehrer des Gesanges, und als geschickter, fleissiger Componist, Aufmerksamkeit und Achtung erworben. Da wird man auch von diesen Gesängen nichts Alltägliches oder sonst Geringes erwarten. Diese Erwartung wird sicherlich nicht getäuscht; und verschiedene der hier gelieferten Stücke zeichnen sich gar sehr aus, sowol von Seiten der Erfindung, als (und noch mehr) von Seiten des Ausdrucks und der Ausführung. Sollte man aber voraussetzen — wie der Ref. wirklich voraussetzte — es würden Hrn H., der so lange im heitern, lebenslustigen Italien gewesen, heitere und lebenslustige Gedichte am meisten anziehen, und ihre Compositionen am vorzüglichsten gelingen: so würde man sich *darin* irren. Kaum einige von allen zwölf Stücken ausgenommen — findet man hier lauter weh- und schwermüthige, und diese Weh- und Schwermuth gesteigert bis hinauf zum Wahnsinn, *inclusive:* (S. Seite 16.) jene wenigen zugegebenen heiteren aber sind Hrn. H. eben so offenbar am wenigsten, als von diesen die gesteigertsten am vorzüglichsten gelungen. Gerade jenes angeführte Stück *Im Wahnsinn*, das verzweifelnde, S. 20, und das hinschmachtende, S. 22. — sämmtlich gedichtet vom Hrn. v. Gerstenberg — haben die schönste Musik. — Die Stücke sind zum Theil durchcomponirt, und die meisten mehr scenisch, als im engern Sinne liedermässig behandelt. Das Pianoforte ist überall obligat. Singstimme und Instrument stehen überall in dem guten Verhältniss gegen einander, dass, indem eins das andere geltender macht, es zugleich selbst geltender wird. Eine Sängerin von Bildung und Seele wird vorausgesetzt, nicht aber eine Virtuosin — nicht einmal eine halbe. Auch der Begleiter hat nichts Schwieriges auszuführen: muss aber überall verstehen, worauf es abgesehen ist, und dies gut nachzusagen im Stande seyn.

Zwölf Orgelstücke verschiedener Art, von J. G. Werner. Leipzig, b. Peters. (Pr. 20 Gr.)

Diese zwölf, nicht kurzen, zum Theil ziemlich langen Orgelstücke sind allerdings *verschiedener Art*, und berühren, mehr oder weniger, fast alle Stufen, von dem arietenmässigen Cantabile an — wie es, wenn auch noch so oft jetzt auf der Orgel vorgetragen, ihr eigentlich doch nicht angehört, sondern der Sängerin oder Blasinstrumentisten — durch das Ouverturenartige hindurch, bis hinauf zum ziemlich künstlich fugirten Satz. Auf Themata von Choralen, oder auch im Ausdruck auf bestimmte Choräle, ist keine Rücksicht genommen: die meisten Stücke eignen sich auch wol mehr für den Ein- oder Ausgang. Die meisten können auf Einem Manuale ausgeführt werden: einige verlangen aber deren zwey, und alle ohne Ausnahme setzen einen Organisten voraus, der, wie es seyn soll, gewöhnt ist, das Pedal selbstständig zu gebrauchen. — Wie der Gattung, so sind die Stücke auch der Erfindung, der Ausarbeitung und dem Gehalt nach, von verschiedener Art. Ueberall aber bemerkt man einen Mann, der sein Fach versteht, und, es zu bereichern, Talent und Studium guter Meister anwendet. — Auszuführen sind die Stücke sämmtlich nicht schwer; für den nämlich, dem mit obligatem Pedal und fugirt zu spielen, nichts Fremdes ist.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. №. 32. 1819.

Nachrichten.

Mayland am July. Uebersicht der diessjährigen Frühlingsopern in Italien. Für heute theile ich Ihnen blos über jene Städte musikalische Berichte mit, die einiges Interesse darbieten, und übergehe alle Wiederholungen der ältern Opern in den grösseren und kleineren Städten, nebst der Aufnahme der ohnehin bekannten Sänger. Ich mache, wie gewöhnlich, den Anfang mit Mayland. Die vorzüglichsten Individuen der gegenwärtigen Stagione auf der Scala waren: Signora Festa, prima Donna; Sign. Crivelli, Tenorist; Sign. Remorini, Bassist und Sign. Pacini als Buffo, sämmtlich aus Ihren Blättern bekannt. Die erste Oper von Hrn. Pacini, Sohn, neu componirt, hiess *Il Falegname di Livonia* (der liefländische Tischler), vom Dichter Romani, nach der Kotzebue'schen Komödie gleichen Namens bearbeitet, und fand keine gute Aufnahme. Der junge Pacini, welcher seit verwichenem Sommer vier neue Opern schrieb, schien diessmal etwas erschöpft zu seyn; und da unsre dermaligen Componisten grösstentheils die Kunst nicht gründlich genug studieren, so werden sie auch da, wo es mit den Melodien und den alltäglichen abgedroschenen Modulationen nicht mehr fortgehen will, ganz hülflos, schreiben sodann auch selbst ab und schöpfen reichlich aus der Rossini'schen Quelle. Hörte man auch in dieser Oper hier und da einen nicht üblen Gedanken, so war doch alles zusammen ein so zerrissenes Ganze, dass es oft fühlbar wurde, der Componist habe sich nicht zu helfen gewusst. Zu wünschen wäre es daher, dass Hr. P. ernstlich daran dächte, weniger zu schreiben und fleissiger gute Muster zu studieren. Zur zweyten Oper gab man eine ältere von Herrn Carafa, *Il Vascello l'Occidente*. Unglaublich wird es Ihren Lesern vorkommen, was ich Ihnen da sage, und doch ist es so. In dieser Oper hörte man nichts als die ursprüngliche Introduction, das erste Finale und etwas im zweyten Act, alle übrige Musik wurde von vier fremden Meistern (darunter die vorzüglichsten Stücke aus dem Rossini'schen, von Neapel aus berühmten Oratorium *Mosè*) entlehnt. Ein neuer Beweis, wie wenig entschiedenen Charakter die heutige italienische Opernmusik hat und wie leicht sich daher eine Oper in die andere übertragen lässt! Ihre KK. HH. der Vicekönig und sein erlauchter Bruder, der Palatinus von Ungarn, waren bey der ersten Vorstellung dieser Oper, doch nur im ersten Acte, zugegen; daher endigte dieser unter der grössten Ruhe. Im zweyten Acte nahm das Pfeifen, das Heulen, das *basta* schreyen kein Ende, und die Oper wurde in ihrem Entstehen begraben. Die hier vorkommenden Hauptstücke aus dem benannten Rossini'schen Oratorium haben wenig Gehalt, wiewol es seyn mag, dass sie an gehöriger Stelle nicht ohne Wirkung sind. — Zur dritten Oper gab man Coccia's *Clotilde* und mit Beyfall. Die vielen Plagiate aus Cherubini und anderen Meistern, mitunter auch manches, dem Componisten gelungenere Stück, werden dieser Oper, besonders ihren Chören, noch lange die Gunst des Publikums erhalten.

Balletmeister Vigano, der von diesem Frühjahre bis zu Ende des Karnevals 1821 fünf neue Ballete auf der Scala in die Scene setzt, liess Hrn. Aybllinger aus Venedig hieher kommen, um die Musik zu denselben neu zu componiren. Das erste Ballet, *Bianca* betitelt, wurde bereits zu Anfang dieser Stagione gegeben und machte kein Glück. Die Musik des Hrn. Aybllinger zeugt von dem Meister in seiner Kunst. Dieser gründliche und gelehrte Componist ist aus Bayern gebürtig und befindet sich schon seit 1802 in Italien, fast immer in Venedig. Vor ungefähr anderthalb Jah-

ren stiftete er daselbst ein Odeon, in welchem Institute, seiner Absicht gemäss, zur Veredlung des musikalischen Geschmacks blos Stücke von anerkannten ältern und neuern grossen Meistern gegeben werden sollten. Doch konnte er sich nur kurze Zeit seines schönen Unternehmens erfreuen. Bald fanden sich einige Italiener, die auch zugleich *eine gewisse Musik von Effect* hören wollten; da aber Hr. A. dieser Gattung in sein Institut den Eingang verbot und Unannehmlichkeiten vermeiden wollte, so legte er weislich und schnell seine Directorstelle ab, und das Odeon — verschwand, wie alles Gute.

Neapel. Die einzige neue Oper dieser Stagione gab man auf dem Teatro nuovo. Sie hiess: *La gioventù di Enrico V* von einem Neapolitanischen Kapellmeister Carlini componirt, und soll nach dem *giornale delle due Sicilie* eine sehr gute Aufnahme gefunden und die Buffi darin gefallen haben. Nachdem besagtes Blatt diesem Zöglinge des N. Conservatoriums reichlich Lobsprüche gespendet, fährt es auf folgende Weise fort: „und wenn die strengen Vertheidiger der *ermüdenden Musik* (faticose composizioni musicali) in dieser Oper vergebens jene ausgesuchte Profundität suchen, die sie sowol von einem Kirchenliede als von einer Ode an die Grazien verlangen, so ist hier hingegen der Zuhörer gewiss, dass er bey gelehrten und unkotischen Modulationen nicht einschläft.“ Wenn der Herr Zeitungsschreiber solche Zuhörer darunter versteht, wie er selbst seyn mag, denen die tiefgedachte Musik eine ermüdende Last ist, so mag seine Behauptung richtig seyn, für seine Antipoden lässt sich dieselbe aber, wie jedermann leicht einsieht, geradewegs umkehren. — I I. KK. MM von Oestreich wohnten hier verwichenen Monat im Theater St. Carlo einem Ballete bey, wozu die Musik vom Grafen Gallenberg (einem Wiener) componirt wurde, und in welchem alle Nationaltänze der unter Oestreichs Scepter lebenden Nationen vorkamen. Bey dieser Gelegenheit wurde das bekannte Nationallied: „Gott erhalte Franz den Kaiser etc.“ in italienischer Sprache abgesungen. — Der berühmte Violinspieler Paganini gab in dieser Hauptstadt mehre Concerte mit vielem Beyfall.

Palermo. Sehr selten sind die Theatral-Nachrichten aus Sicilien. Nach dem Mayländer Corriere delle dame gab man in dieser Hauptstadt vergangenen May die Nicolinische ältere Oper: *Il Trionfo di Cesare* mit eingelegten Stücken und mit Beyfall.

Rovigo (im Venetianischen). Hier wurde Ende Aprils das neu erbaute Theater mit der neuen ernsthaften Oper *Adelaide di Borgogna*, von Hrn. Generali, eröffnet. Wie es heisst, soll dieses Theater, manche Mängel abgerechnet, in akustischer Hinsicht und in Betreff der Bequemlichkeit der Logen und der angebrachten Malerey gut ausgefallen seyn. Von der Musik wurden mehre Stücke, darunter vorzüglich das erste Finale, gelobt. Die Primadonna Camporesi bestätigte abermals den ihr vorausgegangenen Ruhm, auch die Bonini (in Männerrollen) und der Tenorist Bonoldi erwarben sich vielen Beyfall. Die zweyte Mayersche Oper *Adelasia ed Aleramo* fand eine ausgezeichnete Aufnahme.

Turin. Die im verwichenen Karneval auf dem Mayländer Teatro Re gegebene opera buffa, *Il carnevale di Venezia* von Hrn. Boile, wurde hier diesen Frühjahr zum zweyten Male von Hrn. Brambilla componirt und hat dem Vernehmen nach Beyfall gefunden.

Venedig. Ein hiesiger reicher Partikulier liess in dieser Stagione seine Geliebte, Namens Cortesi, die bisher blos Musikdilettantin war, zum ersten Male das Theater betreten, und verwendete zu diesem Zwecke für Dichter, Compositeurs, prachtvolle Decorationen und Kleidung eine grosse Summe Geldes. In allem wurden drey neue Opern gegeben. Die erste, welche Rossini für 500 Ducaten componirte, hiess: *Eduardo e Cristina*, die zweyte vom Hrn. Pacini hiess: *Don Gusmano*, und die dritte vom Hrn. Mayerbeer (unentgeldlich) *Emma di Resburgo*.

Die vorzüglichsten Sänger waren: Signor Morandi, obbenannte Cortesi und die Hrn. Bianchi, Vecchi und Rauzaga. Die erste Oper machte einen starken furore. Rossini und späterhin auch die Cortesi wurden gekrönt. Verständige und unpartheiische Richter, welche diese Oper gehört haben, versichern mir jedoch, dass sie zu den mittelmässigeren Rossinischen Opern gehöre und, einige liebliche Melodien abgerechnet, sich nicht auszeichne. Rossini hat darin, wie gewöhnlich, seine älteren Opern, vieles aber aus der *Zoraide* abkopirt, so dass ein zu Venedig angekommener Neapolitaner, der letztere Oper gut kannte, ganz erstaunte, wie sich dieser Compositeur solchen Unfug gegen die Theaterdirectionen erlauben kann.

Hören Sie nun die Urtheile der beyden Venetianer Zeitungen über diese neue Ross. Oper: hoffentlich werden sie Ihren Lesern Stoff zum Lachen geben.

(Auszug aus der Venetianer privilegirten Zeitung.)

Meine sehr delikaten Herren musikal. Puristen und Rigoristen, und Ihr geistreichen Journalisten, die Ihr alle nicht selten über den zunehmenden Verderben des guten musikalischen Geschmacks herfallt! erspart Euch die Mühe meinen Artikel zu lesen, verstopft Euer Gehörorgan: für Euch schreibe ich nicht. Zu jenen leichten und gemeinen Seelen (come facili e comuni) spreche ich, welche mit dem armen getäuschten Europa die Schwachheit theilen, von der Rossini'schen Musik weintrunken zu seyn, zu jenen schwachen und eigensinnigen Seelen, die, wenn vom Geschmack die Rede ist, sich lieber ergötzen, als Kritiker seyn wollen. Dieser ungeheuern Menge von Bewunderern meines Rossini kündige ich heute mit Freuden einen neuen geräuschvollen Triumph von ihm an, und das will soviel sagen, als die erste Vorstellung einer seiner neuen Opern, welche den 24sten April im Theater St. Benedetto gegeben wurde. Dieser wundervolle Planet des musikalischen Himmels, der am ersten mit seinen mächtigen Strahlen unsern musikalischen Horizont beleuchtete *), erscheint, nachdem er vier ganze Jahre andere Sphären durchlief, aufs neue wieder mit seinem lebendig glänzenden Lichte in dieser Hemisphäre" u. s. w. Hier tadelt der Verfasser des Artikels das Buch und fährt folgendermassen fort: „Doch Rossini's Genie überwindet alles und bedarf keiner anderen Hülfsmittel: seine vortreffliche Musik bezaubert und reisst hin; jedermann fühlt ihre unwiderstehliche Gewalt, und jedermann kann sich bey ihr des Entzückens nicht enthalten. Zuerst erschallt das Theater durch die Annehmlichkeit seiner Melodien; sodann wiederhallt es mächtig durch die unaufhörlichen Beyfallsbezeugungen und selbst jene, welche diese allgemeine Blindheit beweinen, laufen doch auch mit ins Theater, obschon ihr Sinneswerkzeug mit einer harten Rinde überzogen ist, und trinken den Rossini'schen Nectar von der ersten bis zur letzten Note. Und du erhabenes, ja einziges und unbegreifliches Genie! der du durch deine verschwenderische und unerschöpfliche Phantasie unsere Herzen beherrschest, der du deine gleichzeitigen Compositeurs theils verdunkelt, theils begraben hast, und vom Tage bis zum Hellespont, von der Newa bis zum Schelde unaufhörlich und rühmlichst deine Musik, deinen Namen und deine überaus grosse Fama erschallen lässt: du lachst über den gemeinen allwissenden Haufen (volgo saccente), der dich der Plagiate und der Unconrectheit beschuldigt, du fährst mit deinem kühnen und starken Fluge fort, die Dimensionen der grössten Höhe zu messen!" u. s. w.

(Auszug aus dem Venetianer Beobachter.)

„Diese Oper gehört wirklich zur gegenwärtigen Jahreszeit. Sie ist eine Wiese voll schöner, frischer, bunter Blumen, oder vielmehr, sie gleicht den sonderbaren Frühlingstagen mit unbeständiger Witterung. In der That bemerkt man bey der Ouverture die Morgendämmerung, sodann die glänzenden Strahlen des grössten der *Planeten* (?) in der Introduction und in der *Sortita* der ersten Sängerin. Auf einmal erscheinen Wolken bey der Arie der Primadonna, die jedoch in der Hälfte des Duetts, durch das Wehen eines angenehmen Zephirs, sich wieder zerstreuen. Es bleibt sodann heiter bis zur Arie des Tenore, allein nach dem Quintett wird es wieder finster. Einen schönen Himmel sehen wir abermals im Duett des zweyten Acts, dieser Himmel zeigt sich sodann im vollsten Glanze bey dem sublimen Rondo, und dieses Stücks allein wegen könnte man Rossini verzeihen, wenn er sich als den *Mann des Jahrhunderts* und als ein *wahres Genie* betrachten wollte. Und da eine rothe Abenddämmerung einen heitern folgenden Morgen verkündet, so sind wir auch überzeugt, dass diese Oper, die so gut endigt, stets gefallen wird" u. s. w.

Die Cortesi hatte eine besondere Benefice-Vorstellung in dieser Oper und fand eine sehr reichliche Einnahme. Ausser dem bey der Kasse eingegangenen Gelde, erhielt sie in dem beym Eingange des Theaters in dergleichen Gelegenheiten besonders ausgesetzten bacile (Becken) an baarem Gelde 5000 Fr., sodann goldene und brillantene Ringe, brillantene Ohrgehänge, Halsketten, Edelsteine, Etuis, sogenannte Paradiesvögel, 50 Ducaten an Werth, Blumensträusse etc. Ueberdies wurde sie mit Gedichten und anderen hier zu

*) Rossini schrieb bekanntlich seine erste Oper in Venedig.

Landes gebräuchlichen theatralischen Ehrenbezeugungen beschenkt und zuletzt — gekrönt. Was vermag nicht alles ein sehr reicher Liebhaber!

Die zweyte neue Oper von Pavesi fiel durch und soll in allem blos zweymal gegeben worden seyn. Die dritte neue Oper von Mayrbeer ging erst verwichenen Sonnabend in die Scene und hat, nach übereinstimmenden sicheren Nachrichten, furore gemacht, welches nach der ausgezeichneten Aufnahme der Rossinischen Oper sehr viel sagen will. Viele zogen sie sogar der Rossinischen vor und die Antirossinianer wünschen, dass Hr. Mayrbeer noch lange in Italien verweilen möge, in der Ueberzeugung, dass er des Glückskindes Ruhm sicher schmälern werde. Auch diesem deutschen Künstler wurde von den Venetianern für seine neue Oper die Krone angeboten, die er aber aus Bescheidenheit ausschlug. Hr. Mayrbeer wurde in den ersten vier Vorstellungen mehrmalen einstimmig hervorgerufen.

Bremen, den 10ten July. Seit lange haben wir keine an Kunst und insbesondere an Musk so genussreiche *Zeit* gehabt, als die jüngst vergangene. Zu Anfang des Frühjahres hörten wir in einem Concert im neuen Saale der Union den durch seine Compositionen und seine bewundernswürdige Fertigkeit auf dem Pianoforte ausgezeichneten Frankfurter, Aloys Schmidt aus Beethovens Schule, einen der ersten jetzt lebenden Virtuosen; früherhin den noch berühmtern Pianofortespieler Hummel aus Stuttgardt und die beyden Fuentenotti; das interessante Terpodion oder Labesang, ein in Gotha erfundenes tribometrisches oder Holzreibeinstrument, das an Schönheit des Tons die Orgel übertrifft; auch hörten wir die Instrumente der Akustiker Chladni und Kaufmann, das beliebte Quintcordium jener fünf Virtuosen, hierauf den Klavier- und Orgelspieler Ludwig Berger; später die berühmte Sängerin Demois. Fischer und den Komiker Günther, beyde vom Braunschweiger Nationaltheater, dann noch erst vor kurzem den trefflichen Gerstäcker vom Hamburger Theater; und diesem allem wurde die Krone aufgesetzt durch den uns nun zum erstenmal zu Theil gewordenen Genuss des kunstvollen Gesanges der Signora Catalani, welche vom 19ten Juny bis zum 5ten July hier war. Sie gab hier *drey* Concerte, worin sich alles von dieser Sirene willig bezaubern liess. Das erste Concert, als Concert spirituel angekündigt, wurde am 25sten Juny im Dom gegeben und enthielt folgendes: eine Introduction des Orchesters (Ouverture von A. Romberg im Kirchenstyl), unter Leitung unsers Musikdirectors Ochernal, eröffnete das Concert; dann folgte die Bravourarie, Frenate le lagrime, aus Es dur, von Puccitta, gesungen von Aug. Catalani. Hierauf das Chor aus Haydns Schöpfung. Mit Staunen steht das Wunderwerk, ausgeführt von der hiesigen Singakademie, die unter der Leitung unsers wackeren Domorganisten Riem steht, der auch hier die Chöre dirigirte. Dann folgte das schöne Gratias agimus tibi, von Guglielmi, mit obligater Clarinette, eine geistliche Arie voll hoher Schönheit, von Signora Catalani gesungen. Diese moderne Composition ist zwar weit entfernt von dem alten einfachen Kirchenstyle, sie trägt ohnehin schon den leichten Charakter des Italienischen an sich und geht merklich in den Opernstyl über (Guglielmi hat über 52 Opern und nur wenig Kirchenmusik geschrieben; er war 1740 geboren), gleichwol verfehlt sie ihre Wirkung nicht, sie rührt und reizt durch die liebliche Anmuth und Zärtlichkeit, womit die Rouladen der Clarinette sich mit denen der weiblichen Stimme gleichsam umschlingen, sich überbieten und versöhnt wieder zu ihrem Ursprung heimkehren. Dies Stück war eine vorzügliche Zierde dieses Concerts. Die Partie der Clarinette wurde von Hrn Klingenberg, Director des Bremer hanseatischen Militair-Musikcorps, vollkommen gut ausgeführt; er behandelte wol bedacht den Ton stärker und voller, um der grossen Singstimme gleichzukommen, die den weiten Raum des Doms so vollkommen ausfüllte, dass alles erstaunt und überrascht war. Wir stimmen gern in das allgemeine Urtheil ein, dass dieser reine durchdringende Metallton, wenn auch ohne bedeutende Höhe, diese Schmeidigkeit der Kehle, diese kräftige Fülle, diese freye Herrschaft über die Stimme, auch in Mässigung derselben, wol einzig genannt werden könne. — Nach dem Gratias wurde von unserer Singakademie wieder ein Chor aus Haydn's Schöpfung: die Himmel erzählen die Ehre Gottes, mit den vielen fugirten Stellen äusserst präcis ausgeführt. Im zweyten Theil folgte, nach einer Ouverture von Bernhard Romberg, die Bravourarie der Catalani: La tromba del campo etc. aus der Oper *Romeo und Julie*, stellenweise mit einer

Harmonie von Blasinstrumenten und mit obligater Flöte begleitet und von ganz vorzüglicher Wirkung; der Charakter dieser Musik war heroisch und militärisch, aber alle Aufmerksamkeit war nur auf die wundervolle Singstimme gerichtet. Dann folgte das Chor: die Herrlichkeit Gottes des Herrn, aus Händels Messias, gesungen von der Singakademie; diesem die Variationen von Rode, in denen sich Mad. Catalani in ihrem vollsten Glanze zeigte, indem hier mit den grösten Schwierigkeiten des Vortrags die anmuthigsten Melodien verbunden waren. Hierauf das grosse Halleluja aus dem Messias, von dem nämlichen Chor ausgeführt, wie die vorigen Zwischenstücke; nach welchem noch das God save the King von Mad. Catalani gesungen wurde, deren dritte und letzte Strophe sie auf den Wunsch der Zuhörer wiederholte, indem jedes Ritornell von dem Chor der Singakademie einfallend nachgesungen wurde.

Am Montag, den 28sten July, kam das zweyte Concert im Schauspielhause durch Uebereinkunft mit der Theaterdirection zu Stande. Die Stücke dieses Concerts waren folgende: Ouverture von Andreas Romberg; Bravourarie: *Frenar sorrei* u. s. w. von Puccitta, wiederholt; Violinsolo von Eber, mit vielem Beyfall vorgetragen von Hrn. Hörger, Director des Opernorchesters, dann die höchst reizende Polonaise: La placida campagna, von Portogallo (gesungen aus E dur statt F dur, wegen Mangel an Höhe der Stimme, die ihr den rauschendsten Beyfall gewann. Im zweyten Theil: die Ouverture aus Winters Oper: *Marie von Montalban*, dann eine sehr schwere Arie aus Don Juan von Lefevre, mit obligater Violine (von Hrn. Hörger gespielt), gesungen von Mad. Catalani. Hierauf eine Violin-Polonaise von Mayseder, von Hrn. Hörger sehr gut vorgetragen; dann die Variationen von Rode, nach heute wiederholt (statt der auf dem Zettel angekündigten Variationen von Pär, *la Biondina*) und zum Schluss wieder God save the King.

Das dritte und letzte ebenfalls am gestrigen Concert fand am Sonnabend den 31sten July in der hiesigen St. Ansgariuskirche statt. Auf den grössten Theil des Ertrags dieses Concerts that die Künstlerin zum Besten hiesiger milden Stiftungen Verzicht (1500 Thlr. sagt man); zu dem ersten Concert wurden, wie ich höre, nahe an 1000 Eintrittskarten ausgegeben, an dem zweyten über 800, indem hier ein zweyter wohlfeilerer Platz angeordnet war. — Als Introduction hatte man am heutigen Abend eine ernste Ouverture von Spohr gewählt; dann folgte die erste Arie (nebst Recitativ) aus Händels Messias: Tröstet, tröstet mein Volk, tröstet Zion, welche Mad. Catalani mit englischem Text sang und sehr gefühlvoll vortrug, da sie sonst seltner das Gefühlvolle und Herzliche hervorzuheben bemüht ist. Hierauf wurde wieder das berühmte Halleluja aus dem Messias von Händel von dem Chor der Singakademie unter Hrn. Riems Leitung ausgeführt, worauf eine Aria seria von Puccitta folgte (Mad. Catalani richtet sich sehr selten genau nach dem Zettel.) Die zweyte Abtheilung begann mit der Ouverture und erstem Chor aus dem 95sten Psalm von Naumann, als Introduction, worin die Solostelle: Singet dem Herrn ein neues Lied, von einer Dilettantin recht brav vorgetragen wurde. Hierächst sang Madame Catalani die berühmte, so oft entsprechende Arie: Ombra adorata, von Zingarellis Composition, und es war sichtlich, wie das Auditorium sich an der geweihten Stätte nur mit Mühe des lauten Beyfallklatschens enthielt. An diese Arie schloss sich ein Chor aus dem Oratorium: das Halleluja der Schöpfung, von Kunzen, an, mit den Worten: Lobet und ehret den Ewigen, beginnend. Den Beschluss machte die Wiederholung von Guglielmi's Gratias agimus tibi, mit obligater Clarinette, statt der angekündigten Aria seria von Simon Mayr. Man hofft, dass die Künstlerin auf ihrer Rückreise von Petersburg und Moskau auch Bremen wieder besuchen werde. Bemerkenswerth ist hierbey, dass Bremen, Hamburgs Nähe ungeachtet, seit sehr langer Zeit keinen italienischen Künstler gehört hatte, und wol auch bemerkenswerth, dass hier zu Bremen an der nämlichen Stätte, wo die grosse italienische Sängerin jetzt ihr erstes Concert gab (im Dom), schon vor beynahe tausend Jahren der berühmteste italienische Musik-Erfinder oft verweilt hat. Es war *Guido von Arezzo*, der allbekannte hochverdiente Erfinder des Notenschlüssel und der Solmisation. Der Erzbischoff von Bremen, Adelbert, Erzieher jenes unglücklichen Kaiser Heinrichs IV., liess den Gesanglehrer Guido Aretin zu Gesandschaften gebrauchen und der frühere Erzbischoff Hermann hatte ihn als Kanonikus und Domcantor nach Bremen berufen lassen, welche Würde er auch vom Jahr 1032 bis etwa 1050 bekleidete. Wahrscheinlich wurde um

dere Zeit auch der Dom zu Bremen nach dem Muster des Doms zu Pavia, oder, wie Renners Chronik sagt, nach dem Dom von Benevent erbaut.

München, den 12ten July. *Deutsche Oper.* Die schön betagte *Müllerin* von Paesiello verschaffte Freunden der Kehlfertigkeit, worin Dem. *Metzger*, so wie auch Herr Mittermeir diesmal rühmlichst sich wieder auszeichneten, zwey angenehme Abende. Auch Mozart's *Entführung aus dem Serail* wurde (den 8ten July) wieder auf die Bühne gebracht, durch Veranlassung der Dem. Caroline Wellmann aus Wien, welche die Constanze gab. Sie trat ferner auf als Elmire in *dem Opferfest* und als Donna Anna (21. July) in *Don Juan*. Eine herbe, aus unserer Mitte hervorgegangene Kritik hat die diesmalige Vorstellung dieser Oper, sowol in Hinsicht des Gesanges als des Orchesters, scharf mitgenommen. Wir unternehmen es nicht, ihr etwas entgegen zu setzen.

Die italienische Operngesellschaft wiederholte *Cenerentola* und *L'Italiana in Algeri*. Neu war der *Poeta fortunato* von Coccia, der übrigens gar kein Glück machte. Herr Velluti sang zweymal in *Calastra*, mit vielen neuen von Paven selbst componirten Stücken. Um das Beste des gepriesenen Sängers noch einmal zusammen zu fassen, gab man an demselben Abend (28. July) *Carlo Magno* und *Baldassin*, von beyden nemlich den 2ten Akt. Vorangegangene Beyspiele anderer Bühnen mögen diese, uns bisher noch neue, doch in vieler Hinsicht sehr angenehm uns überraschende Darstellung herbeygeführt haben. Die Oper schloss den 2ten July mit *Quinto Fabio*, und ging am folgenden Tage auseinander.

Wir glauben, Freunden des Gesanges keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn wir ihnen einen vierstimmigen, sehr gefällig geschriebenen Kanon mittheilen, welcher im Finale von *Quinto Fabio*, mit rein abgewogenen Stimmen, in sotto voce, bey stillem gleichsam fernhin begleitendem Orchester, auf Verlangen wiederholt vorgetragen worden, und auch am Pianoforte gesungen, nie ganz seine Wirkung verfehlen wird.

Hildburghausen. (Fortsetzung der Nachrichten in No. 29.) Die erwähnten, von der Herzoglichen Kapelle in dem Saale des ehemaligen Landschaftshauses gegebenen Concerte nahmen erst am 14ten Febr. ihren Anfang. Die beliebte Ouverture zu der Oper *Tancred* eröffnete das erste derselben. Dann folgte 2) die Concertante für zwey Violinen von R. Kreutzer in F dur; sie wurde in dem Sinne des Componisten vorgetragen von den Herren Gleichmann sen. und Dittmayer und verfehlte ihre gute Wirkung nicht. 3) folgte das im Stich herausgekommene Concert für die Clarinette von Crusell, vorgetragen von Herrn C. Mahr. Die Composition dieses Concerts ist bekanntlich sehr vorzüglich; recht angemessen für das Instrument und, ohne Haschen nach Neuheit, doch originell, abwechselnd kräftig und zart. Hr. M. bewiess, dass er die Zeit, welche er zu Sondershausen bey Herrn Hermstedt zugebracht, gut angewendet habe: er spielte mit schönem Ton, nicht bedeutungslosem Vortrag, vorzüglich gelang ihm das schöne Adagio. 4) Concert für zwey Waldhörner von J. Braun, gespielt von den Gebrüdern Carl und Christ. Grimm. Dieses Concert war keines der vorzüglichsten dieses ehemals beliebten Componisten für diese Instrumente. Ref. kamen mehre Stellen ganz leer und harmoniearm vor. 5) Ouverture zum Wasserträger: sie machte mit ihrem imposanten Adagio, in welchem die Bässe eine so kräftige Tonsprache führen, und mit ihrem lebhaften originellen Allegro eine herrliche Wirkung.

Das zweyte Concert eröffnete die Ouverture zur Oper *Don Juan*, mit der gewöhnlichen Anerkennung ihrer Vorzüge. 2) Concert für die Violine von R. Kreutzer (*D dur*), gespielt von Herrn Dittmayer mit Fertigkeit und mit weichem, sanftem Ton; das Adagio wurde besonders mit viel *Beyfall* aufgenommen. 3) Duett (Setz dich, liebe etc.) von Weigl, recht rein und gut gesungen von einem jungen Fräulein, die zum erstenmal auftrat, und einem andern Dilettanten. 4) Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello von Hummel, As dur: sie ist reich an gehaltvollen, zarten Melodien und ziemlich schwierig, wurde aber von einem andern jungen Fräulein recht fertig und schön vorgetragen, welches das Publikum auch zwar nicht laut bezeugte, aber im Stillen anerkannte. 5) Concertante für Clarinette, Waldhorn und Fagott von Crusell, gespielt von den Herren Mahr, Ch. Grimm (zweytem Waldhornisten) und Gleichmann jun. (erstem Fagottisten). Wir hörten in diesem Concerte ebenfalls

wieder eine sehr gediegene Composition, in welcher die genannten drey Instrumente trefflich verbunden sind. Es wurde präcis und mit Seele vorgetragen und machte besonders Kennern viel Freude. 6) Die Ouverture aus *Johann von Paris*, von Boieldieu, machte einen erfreulichen Schluss. In dem dritten Concerte wurde gegeben: 1) Die Ouverture zur Oper, *der Dreyherrenstein* von L. Böhner, die einen genialen Componisten beurkundet. Schade, dass dieser Künstler noch nie seinen rechten Platz fand, und nie ein günstigeres Schicksal zu gewinnen wusste! 2) Concert für die Violine von Rode, A dur, recht lobenswürdig gespielt von H. Mahr. 3) Männerchöre von C. M. v. Weber und Anderen. 4) Concert für Fagott von G. A. Schneider; dies ist in sofern eine dankbare Composition, als sie angenehmen Gesang und für das Instrument viel leicht auszuführende Passagen enthält, wodurch sie leicht ihr Publikum findet. Es wurde von H. Landaer, einem Zögling des obengenannten Fagottisten, mit viel Ruhe und Sicherheit gespielt. 5) Jagd-Ouverture von Mehul. Bey dem vierten Concerte füllte den ersten Theil grösstentheils die Pastoral-Sinfonie von L. van Beethoven aus, die bis auf einige Kleinigkeiten von dem Orchester recht brav gegeben wurde. Ueber die Gründe, warum dieses vortreffliche Werk dennoch nicht durchaus und allgemein gefallen will (wie es auch mit mehreren neueren Sinfonien dieses Meisters der Fall ist), behält sich Ref. vor, zu anderer Zeit Einiges zu sagen. 2) Concert für zwey Waldhörner, von Henschkel, ehemaligem Mitglied der hiesigen Kapelle. Dieses Concert, welches von den Gebr. Gramm, trotz seiner Schwierigkeiten, recht gut, am vorzüglichsten aber von dem zweyten, vorgetragen wurde, ist eine schöne Arbeit, die Kenntniss der Harmonie und Geschmack verräth, nur ist das rechte Maass der Länge nicht getroffen, und die Zuhörer werden endlich doch ein wenig ermüdet. 3) Ouverture zur Oper *Johanna*, von Mehul, wurde vom Orchester sehr gut gegeben. Diese Ouverture, welche bekanntlich ein Anfangs ein in leisen, gehaltenen Tönen fortschreitendes Thema enthält, das auf verschiedene Weise verändert, mit Bindungen und Zwischensätzen unterbrochen, zu dem feurigen, trefflichen Allegro einleitet, hat wol manchem andern Componisten als Muster gedient; manche betreten diese Bahn noch auf kunstvollere Weise. 4) Ein Theil des trefflichen, allgemein gefälligen Septetts von L. v. Beethoven, das einen recht sichern Violinspieler verlangt. 5) Adagio von Spohr, nach der Weise seines Lehrers vorgetragen von H. Mahr. 6) Ouverture zur Oper *Sophonisbe* von Pär, schon oft gerühmt und auch hier von herrlichem Effekt. Fünftes Concert: 1) Ouverture zu *L'Hôtellerie portugaise*, von Cherubini, bekanntlich eine der vorzüglichsten die wir kennen, auch in der Ausführung eine der schwersten. 2) Terzett aus dem *unterbrochenen Opferfest*, von drey Dilettanten gut gesungen. 3) Concert für drey Waldhörner von Braun, gespielt von den Gebrüdern Gramm und dem Vater. Die Verbindung dieser drey vollkommnen Instrumente, die gut gehandhabt wurden, machte einen angenehmen Eindruck. 4) Ouverture zur Oper *Proserpina* von Winter, zeigt den erfahrenen Meister. 5) Potpourri für Fagott mit Quartettbegleitung, componirt von Gleichmann sen., gespielt von Gleichmann jun., gab dem letztern aufs neue Gelegenheit, seinen angenehmen Ton, guten Vortrag und eine bedeutende Fertigkeit zu zeigen. 6) Potpourri für Violoncell von B. Romberg, gespielt von Hrn. Chr. Gramm, mit Fertigkeit des Tons und Sicherheit. 7) Ouverture zur Oper: *der Calif von Bagdad*: wegen ihrer edeln, zarten Melodien eine der gefälligsten.

In dem letzten Concerte wurde auf Verlangen die Ouverture von Böhner wiederholt; dann folgte 2) Concert von Rode, D dur, ebenfalls mit zartem und schmeidigem Tone gespielt von H. Dillmenee. 3) Sinfonie von Kromm er, erster Satz. 4) Polonoise für zwey Fagotte von Bass, einem in England lebenden, deutschen, guten Fagottisten, der vor einiger Zeit mit seinem Sohne (der auch Harfenspieler ist) sein Vaterland besuchte. Dies recht gefällig gesetzte Stück wurde von unsern beyden Fagottisten mit lebendigem Vortrag gespielt. 5) Quartetten für vier Waldhörner, nebst Variationen und Walzer für das Posthorn, sehr lobenswürdig vorgetragen von Herrn Gramm, dem Vater, und seinen drey Söhnen, die einen seltenen Verein guter Waldhornisten bilden. Zum Schlusse und zur Freude der Versammlung die, scheinbar nur leicht hingeworfene, charakteristische, in ihrer Art noch nicht übertroffene, vielleicht auch nie erreichte Ouverture zur *Entführung*, von Mozart. Sie wurde auf Verlangen wiederholt.

Kurze Anzeigen.

Air varié pour le Violon, avec accomp. de Violon et Basse, composé par Ferd. Giorgetti. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Die Violincompositionen dieses ausgezeichneten Florentinischen Virtuosen fangen an, wie früher in Italien, nun auch in Deutschland nicht wenig beliebt zu werden. Und das mit Recht. Er huldiget, im Geschmack und in der Methode, weder dem Seltsamen, oft Ueberkünstlichen der neuesten französischen Virtuosen, noch dem blos Fertigen und Zierlichen der meisten italienischen, sondern steht gewissermaassen mitten inne; indem er mit Erstem das Zweyte zu kräftigen, mit Zweytem das Erste zu mildern sucht. So machen es denn freylich auch die vorzüglichsten unserer deutschen Violinvirtuosen, und es ist das sicherlich das Beste, was in Hinsicht des Methodischen jetzt gethan werden kann.

Das kleine, hier genannte Werkchen ist übrigens nicht eben von Tiefe oder Besonderheit, will und kann das auch nicht seyn: wird aber gewiss nicht uninteressant befunden werden, kann vergnügen und nützen. Wenige Takte allgemeiner Einleitung; das gefällige, gesangmässige Thema, die erste Variation meist in laufenden Passagen, die zweyte, in Doppelgriffen; die dritte, in Triolen, grossentheils chromatisch steigend oder fallend, sämmtlich gebunden; die vierte in meistens springenden Figuren, lebhaft und bravourmässig; hierauf ein kurzer Schluss. Die Begleitung ist äusserst leicht, und kann, wo es an einem zweyten Geiger und Violoncellisten fehlt, leicht auch von einem Pianofortespieler, aus der Stimme des letzten errathen, und ohne Nachtheil für den ersten Geiger vorgetragen werden.

III Duos concertants pour deux Hautbois, composés par S. Baeum. Oeuvr. 9. à Mayence, chez Schott. (Pr. 2 Guld.)

Es ist recht gut, dass endlich wieder zuweilen ein nicht ungeschickter Componist und praktischer Oboenspieler etwas Unterhaltendes und Bildendes für dies schöne, seit Emporkommen der Klarinette nur allzusehr vernachlässigte, und in seiner Art doch durch kein anderes zu ersetzende Instrument zu schreiben anfängt. Hr. B., den der Ref. zuerst aus diesen Duetten kennen lernt, ist ein nicht ungeschickter Componist und offenbar auch ein tüchtiger praktischer Oboenspieler. Jenes beweiset er durch seine mannigfaltigen, wenn nicht immer neuen, doch stets angenehmen Erfindungen; dieses, durch seine ganze Schreibart in Hinsicht auf die Behandlung des Instruments und die Benutzung seiner *Eigenheiten*. Das Werkchen ist daher Musikern von Profession, so wie Dilettanten, die sich üben und vergnügen wollen, mit Grund zu empfehlen; nur müssen sie schon weite Fortschritte gemacht haben, und manche ziemlich schwierige Stelle gehörig einlernen wollen.

Zwey Gesänge von de la Motte-Fouqué, mit Begleit. des Pianoforte zum Gebrauch kleiner Singgesellschaften, in Musik ges. von C. Eberwein. Leipzig, b. Peters. (Pr. 16 Gr.)

Der erste dieser Gesänge ist für vier Solostimmen, zu welchen am Schluss ein ganz einfacher Chor tritt; der zweyte wechselt mit vierstimmigem Gesang und kleinen Solos Einer Stimme, wozu am Ende gleichfalls der Chor kommt. Der Erfindung nach sind beyde nicht eben ungewöhnlich, sind aber nicht übel. Die Ausführung zeigt einen geübten, der Effecte kundigen Musiker. Der zweyte dieser Gesänge nimmt sich am besten aus. Genaue Declamation scheint des Hrn. E. Sache nicht, man vergleiche z. B. S. 11. das „Wort schnell" im Verhältniss zu den „Tritten", ebendaselbst die „Seligkeit" u. s. w.

(Hierzu die musikalische Beylage No. I.)

QUARTETTINO

nell' Opera **Quinto Fabio**, del Sign. Nicolini

Larghetto

Emilia

Pianoforte

Emilia

Quinto Fabio

Em.

Q. Fabio

L. Papirio

Em.

Q. F.

L. F.

M. Fabio

ta … ca … a … ch'è l'accento di natura

ta … che … vuole … che … natura

crudel, oh Dio! la mia sventura e tanto amaro il cor mi fa: crudel oh Dio!

ma per vostra e mia sventura e de le ta in me pietà: ma per vostra

Dio! la mia sventura e tanto amaro il cor mi fa, crudel oh Dio!

la mia sventura e languir … il cor mi fa … il cor mi fa

e mia sventura e de le … in me pietà … in me pietà

la mia sventura e languir … il cor mi fa … il cor mi fa

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. N°. 33. 1819.

Ueber musikalisches Zeugen und Bilden.

Gespräch-Fragment.

Musikfreund. Es scheint also blos darum zu thun zu seyn, dass dieses innere Anschauen, diese Offenbarung des Genius der Tonkunst, deren der Meister gewürdiget wird, von ihm festgehalten und in äussere Zeichen gefasst werde, und diess sollte dem Geübten nicht schwer fallen.

Meister. Sie nehmen die Sache sehr leicht.

Musikfr. Es erscheint mir als das Gegebene. Er kann und darf sich nicht nöthigen, nicht abquälen. Es kömmt ihm ungerufen. Er darf sich blos hingeben, und das Technische findet sich von selbst.

Meister. Wir wollen darum nicht streiten, Freund! ob ich erzeuge, oder ob es sich in mir erzeugt. Der Unterschied dürfte auch wol nur in den Worten liegen. Es ist am Ende freylich der Weltgeist, der den Kunstbegabten Menschen als das Organ braucht, seine unendliche Tiefe auf der oder jener Seite zu erschliessen. Wir sind Facetten, an denen sich das ewig eine Licht in gewisse Farben bricht.

Musikfr. Ich halte dieses Bild fest, weil es eben meiner Ansicht förderlich ist. Die Wissenschaft, dünkt mich, versucht es, zum reinen Lichte zu dringen. Aber obwol durch dasselbe alles gesehen wird, so hat es selbst doch kein Auge je gesehen, ja, es sehen wollen, hiesse wol, dieses Auge während des Versuches zerstören, es als sehend vernichten.

Die Kunst bemüht sich um die freundlich milde, dem Menschenauge gütig zubereitete Erscheinung der Farben, und ihre reine Darstellung.

Im gemeinen Daseyn wird aber jede Sonderung dieser Erscheinungen aufgehoben, zwischen Schwarz und Weiss, Nacht und Helle stellen sich die Farben oft widrig zusammen, trüben, decken, verwischen sich, so dass selten ein reines Spektrum zum Vorschein kommt.

Meister. Indem ich mich an Ihr Gleichniss halte, bitte ich Sie nun, zu bedenken, dass, wenn auch das Leuchtende von aussen, von oben kommt, es doch für den Künstler schwer ist, die Spiegelfläche seiner Seele bey so viel trübenden Influenzen rein zu erhalten, und im schwankenden Leben seine Stellung im eben rechten Reflexions-Winkel nicht zu verlieren.

Musikfr. Ich erkenne diess, ja, ich bin überzeugt, dass der Künstler gleich einem, das dem Dienste einer Gottheit geweiht ist, sich vieler Dinge enthalten muss, die ein gewöhnlicher Mensch sich als unschädlich vergönnt und geniesst. Ja, man kann zu einem nicht gerade geistlosen Berufe mit Leib und Seele aufgelegt seyn, ihm mit Lust und Liebe obliegen, und gerade dann am wenigsten sich fähig finden, etwas Schönes zu erzeugen.

Dieses fordert meines Erachtens ein solches Zusammenstimmen aller Lebenskräfte, dass wer es leisten kann, auch jetzt gerade alle Arten gemeiner Geschäfte mit Bequemlichkeit zu leisten vermöchte, aber nicht umgekehrt.

Meister. Allerdings, und wenn es jedem Menschen in glücklichen Momenten gelingt, Schönes in sich zu erzeugen, so ist es damit beym Künstler nicht gethan. Es soll es vermögen, im Schönen zu beharren. (Einem solchen Festhalten reinerer Zustände sind aber Natur und Leben selten günstig. Das Grössere haben freylich immer diejenigen beglückten Genien geleistet, denen eben ihre Natur und Verhältnisse am wenigsten hierin in den Weg gelegt, sondern wol eher Vorschub gethan haben. Wir anderen von den Musen nicht ungewöhnlich Begünstigte haben wol alle das Namliche erfahren', — die Stunde der Weihe lässt sich durch kein warmes Gebet erflehen, durch

kein strenges Fasten verdienen, durch keinen Zauberspruch bannen, durch keine Tinktur erwecken. Wie oft schon suchte ich mich durch sorgsame leibliche und geistige Bereitung des Besuches Polyhymnias würdig zu machen, aber — ich harrte vergebens, sie erschien nicht.

Musikfr. Sollte denn gar keine Gesetzmäßigkeit hierin herrschen, sollten Apollo und die Neun, die den schönsten Erscheinungen im Reiche der Ordnung vorstehen, in ihrem eigenen Erscheinen sich so ungebunden und willkürlich bezeugen?

Meister. So weit meine Erfahrung reicht, verhalten sie sich gegen jeden Künstler anders. Kaum wage ich, dem, was ich bey mir wahrgenommen, eine allgemeinere Gültigkeit beyzumessen. Ich schweige von besonders gewaltigen Anregungen, und rede nur von gewöhnlichen Zuständen. Hier glaube ich bemerkt zu haben, dass beym Uebergang aus einem Zustande in den andern zum entgegengesetzten, bey körperlichen, z. B. vom Erwachen durch die Sonnenhöhe des Tages hindurch zum Schlafe, von der Nüchternheit zur Sättigung, oder von dieser zum wiederkehrenden Verlangen nach Speise und Wein, von der körperlichen Vollkraft, die nach derber Anstrengung verlangt, bis zur Erschöpfung, oder von dieser zum Ausgeruhtseyn, — und so auch beym Uebergang aus Gemüthszuständen in ihren Gegensatz immer ein gewisses Stadium eintritt, das der Erzeugung des Schönen günstig ist, und das der Künstler nicht ungenutzt sollte vorübergehen lassen. Ja, weil es dem Sterblichen nicht gelingt, auf gleicher reinen Kunsthöhe zu weilen, so wäre es am besonnenen Künstler, durch vernünftiges Herbeyführen solcher wechselnden Zustände, dieses Stadium möglichst oft wiederkehren zu machen.

Weil uns Licht und Farbe schon ein paarmal zum Gleichniss dienten, so möchte ich sagen, der Künstler gleiche hierin dem fallenden Tropfen der von der Sonne beschienenen Regenwand. Er fällt aus der grauen Höhe in die graue Tiefe, aber in einer gewissen Zone spielt er in heiteren Farben.

Musikfr. Ich glaube, Sie zu verstehen, und aus meinem eigenen Selbst die Wahrheit des Gesagten zu begreifen. Aber was hier in den täglich wechselnden Zuständen und Stimmungen geschieht, das stellt sich auch wieder in dem ganzen Leben des Künstlers dar. Er erscheint mir durch dasselbe als so ein fallender Tropfen, in seinen geistigen Blüthejahren von dem göttlichen Lichte beschienen. Er hilft den Regenbogen bilden, welcher nur die Kunst im Ganzen symbolisch darstellt.

Doch — sollten wir nicht etwas von unserm anfänglichen Wege durch den Wechsel von Rede und Gegenrede abgekommen seyn?

Sie scheinen mir nicht zugeben zu wollen, dass mit dem ersten Entwurfe das Meiste und Beste schon gethan sey; ich war dagegen bisher immer der Meynung, dass bey einem glücklichen Wurfe der Stein für sich zum Ziele fliege, dass ein gutgewähltes Sujet sich selbst vollende

Meister. Erinnern Sie sich der Aeusserung des Malers in Lessings Emilia Galotti, — dass der Weg vom Kopf zur Hand unendlich weit sey. So ist er es auch beym Tonkünstler vom geistigen Ohre zu den Fingern, ja, was sage ich? schon von der Phantasie zum Ohre.

Musikfr. Wie soll ich das verstehen? Ist denn nicht die Phantasie auch das innere Ohr, und bringt nicht, was Sie durch Einbildungskraft in diesem festhalten, Ihre musikalische Technik herausbildend mit geringer Anstrengung für Ihr und unser äusseres Ohr?

Meister. Sie zeigen den Weg richtig bezeichnet haben, dennoch macht er sich nicht ohne Schwierigkeiten.

Der erste Entwurf, oder wenn Sie wollen, die erste Kunstoffenbarung und Eingebung ist nicht viel mehr, als ein Geträumtes, und wie viel fehlt diesem noch zum lebendigen Erscheinen?

Was ich innerlich zeuge, das ist freylich ein Ganzes, und aus einem Gusse, es gestaltet sich nach den Gesetzen der Schönheit und Harmonie, aber — ins Leben eingeführt, wird es meistens unter der ausbildenden Hand ein anderes, und sieht seinem ersten Bilde kaum mehr ähnlich.

Musikfr. Sie nennen die erste Empfängniss des Kunstwerks ein Geträumtes. Weil nun uns Träume des Gesichts näher liegen, als Träume des Ohrs, so will ich hier anführen, wie wir oft Landschaften, architektonische Werke, Gruppen lebendiger Wesen, Tableaus, Statuen mit der höchsten Leib- und Lebhaftigkeit im Traume sehen, so dass wir erfreut staunen, wie uns im Schlafe so ein künstlerisches Produciren zu Theil wurde.

So erinnere ich mich zweyer höchst interessanten Träume —

Meister. Sie verzeihen, dass ich Sie unterbreche. — Sind sie lang?

Musikfr. Ich kann mich, wenn Sie es wünschen, kurz fassen, und doch nichts Wesentliches übergehen.

Meister. Eine sonderbare Eigenthümlichkeit lässt mich dieses wünschen: ich werde nämlich jedesmal schläfrig, so oft jemand anfängt, mir seine gehabten Träume zu erzählen. Doch beginnen Sie nur!

Musikfr. Das einemal meinte ich in den Logen des Vatikans zu wandeln, ich war über die Raphaelischen Frescomalereyen, wo alles in den höchsten Farben glühte und mich mit den herrlichsten Formen anlachte, entzückt. Ich könnte in Rom am Orte selbst nicht deutlichere, nur andere Gestalten sehen, und nicht entzückter seyn.

Ein andermal befand ich mich auf einem geräumigen Hofe neben einer gothischen Kirche, und sahe hier die Meisterwerke des griechischen Meisels in der Runde umher aufgestellt, ich beschaute, bewunderte, betastete sie.

War ich da nicht, was die Thätigkeit meines innern Sinnes betrifft, ein Maler, ein Bildhauer, wenn auch kein so grosser, als Raphael und Phidias? Wäre ich bildender Künstler, was hätte ich aus solchen herrlichen Träumen zu machen gewusst?

Nun Sie haben aber das Talent für die Harmonie der Töne, und so wird es Ihnen leicht, aus wachend oder schlafend geträumten Harmonien wirkliche Musikstücke zu machen.

Meister. Wenn Sie während jener Träume die Gestalten, Massen, Tinten, Umrisse deutlicher wahrzunehmen glaubten, als Sie es im Wachen durch die Einbildungskraft auch vermöchten, oder wenn sie dem Maler und Bildner im Traume näher zu stehen meinten, als im Wachen, so unterlagen Sie einer Täuschung.

Besannen Sie sich beym Erwachen recht, so hätten Sie wol das Wenigste deutlich gesehen, und auch dieses Wenige möchte, wenn es auf das Anschauen der einzelnen Umrisse, der Farbengebung etc. ankam, nur ein Schatten und Abglanz von dem seyn, was Sie früher wachend an wirklichen Gestalten oder Kunstwerken gesehen hatten, und es möchte der eitel geträumte Entschluss, das geringste Einzelne in recht objektiver Wahrheit festzuhalten, bey solchen Gelegenheiten nicht wol auszuführen seyn.

Sie erinnern sich wol jenes Tonkünstlers, dem von einer Höllensymphonie träumte, die er wachend auf Noten brachte, dabey aber gestand, dass sie leider der im Traume gehörten nur wie ein Schatten dem Körper gleiche.

Musikfr. Das beweist wol eigentlich nicht gegen mich, es lässt uns nur bedauern, dass der Künstler, der, seiner derberen Lebensfunktionen ledig, im Traume mit reinerem geistigerem Organ ein Idealisch-Schrecklicher hörte und empfand, dieses nicht ganz ins Wachen herüber festzuhalten wusste.

Meister. Ihre Ansicht wird allen denen zusagen, die uns gern im Schlafe zu geistigeren Wesen machten, als im Wachen. Vor der Hand aber, und bis wir noch mehre Erfahrungen über träumende und somnambule Tonkünstler sammeln, erlauben Sie mir, bey der Ueberzeugung zu bleiben, dass dem Menschen sein Bestes im Wachen gelinge, und dass das Leben sich nicht aus den Träumen zu bereichern brauche, sondern dass Kunst und Wissenschaft sich fort und fort an sich selbst entzünden, und nur hellwachend hellsehen.

Jener Tonkünstler hat also wahrscheinlich keine ausgeführte Symphonie gehört, d. h. in sich träumend erzeugt, sondern nur einzelne Passagen, ob er ihm wol scheinbar in einem Flusse höllenmässig forttönte. Es ist auch gewiss manches musikalisch fehlerhafte, ja unsinnige mit untergelaufen, wie sich von der Gesetzlosigkeit der Phantasie im Traume nicht anders erwarten lässt. So peroriren wir ja auch im Traume zuweilen scheinbar höchst genial, und wenn wir so ein Fragment von Prosa oder Versen ins Wachen herüberretten, so ist es meistens tolles Zeug.

Musikfr. Woher leiten Sie aber den ungemeinen Effekt solcher geträumten Anschauungen, der selten von einem handgreiflichen Produkt erreicht wird?

Meister. Sie führen mich darauf, einen allgemeinen Satz aussprechen zu können, der eine Menge Erfahrungen zusammenfasst und ordnet: im Traume sind nicht sowol die Sinnen-Anschauungen, z. B. das innere Sehen, Hören, Schmecken etc. lebendig und deutlich, ja, oft bricht der Traum da ab, wo es an eine solche Sensation kommt, weil er sie nicht in das Proscenium der sinnlichen Anschauung zu bringen im Stande

ist, — als vielmehr die Gemüthsaffektionen, die Gefühle, und Angst, Schrecken, Wehmuth, Sehnsucht, Liebe, Entzücken durchbeben wol nie so stark und rein die Saiten unsers Herzens, als im Traume.

Der Träumende unterliegt aber hier einer Selbsttäuschung; sein subjektiver Antheil, sein erregtes Gefühl wird ihm zu objektiver Lebendigkeit, und indem er nicht unterscheidet, ob das, was ihn so angeregt, wirklich von so grosser sinnlicher Lebhaftigkeit und objektiver Anschaulichkeit gewesen sey, vermengt er Affekt und Effekt.

Musikfr. Ihre Vergleichung des künstlerischen ersten Erzeugens mit einem lebhaften Traume hat uns, wie mir scheint, zu lange bey diesem verweilen lassen.

Meister. Vielleicht unbeschadet dessen, was wir eigentlich besprechen wollten. Denn was ich von diesem gesagt, findet wol auch auf jenes grossentheils seine Anwendung. Auch bey diesem Zeugungsakt ist mehr unsere Künstlernatur im Ganzen, als unser künstlerisches Denken und Wollen aktiv; auch hier sind wir bey weitem stärker von Gefühlen, als von Anschauungen erfüllt, ja, flüchtige in unbestimmten nebligten Umrissen uns vorschwebende Gestalten und Situationen, beym bildenden Künstler mimisch, beym Dichter zugleich redend, beym Musiker in Tönen sich aussprechend, aber bey allen nur in fast formlosen Anklängen, können unser Gemüth in eine ästhetisch schöne Vibration setzen.

Aber auch hier waltet die Phantasie ungebunden, in gestaltlosen Sprüngen, und es scheint mehr die schöne Folge der Gefühle, eine Reihe von Anschauungen sich nachbildend zu erzeugen, als dass ein consequentes Fortschreiten und sich Entfalten von Anschauungen harmonische Gefühle erweckte.

Es gehört aber nicht wenig Kunstbildung dazu, diese unbestimmten Gestaltungen aus dem phantastischen Hintergrund der Seele in den Vorgrund zu bringen. Was dort richtige Stellung, Zusammenhang, Folge zu haben schien, das erscheint jetzt locker, lose; was lebhaft zu seyn schien, wird schattenhaft, die richtigsten Motive dort genügen hier nicht mehr, das Phantastische muss in gewissem Grade natürlich werden, das Kecke muss sich zu conventionellen Formen bequemen, und es findet sich auch hier, dass es leichter ist, etwas Grosses in eine verjüngte Gestalt zu bringen, als etwas Kleines lebensgross darzustellen.

Und — woran oft das Best-Erfundene scheitert — am Ende, wenn ein Kunstwerk der Mitwelt verständlich seyn und gefallen soll, so muss sein Schöpfer es der Bildungsstufe der Geniesser, dem gegenwärtigen Stande der Kunst, dem in ihr webenden Ton, den in ihr regen Interessen anpassen, und dieses Transponiren aus der individuellen, genialen Seele des Künstlers in die Gemeinseele des Publikums ist oft nicht viel besser, als ein Travestiren. Ja, der Künstler darf sich Glück wünschen, wenn er es nur mit einem bestimmten Geschmacke zu thun hat, wenn ihm nicht politische, bürgerliche Familien-Rücksichten gebieten, auf Foderungen des Eigensinns und Ungeschmacks Rücksicht zu nehmen.

Billige Rücksichten sind es, die den Künstler in der Fortbildung des Schön-Erzeugten hemmen, lindige, die ihn lähmen.

Musikfr. Ich fange noch und noch an, die Schwierigkeiten zu begreifen, mit welchen die Künstler-Seele von der ersten Empfängniss des Kunstwerks bis zu dessen Einführung in die Welt zu kämpfen hat, ja, unsere bisherige Unterhaltung hat mir ein Licht über mich selbst aufgesteckt.

Ich theilte nämlich mit den meisten Menschen die Eigenheit, das Gedacht-mögliche für ein Wirklich-mögliches, dieses dann für ein Thunliches zu halten, zu fordern, alle Hoffnungen und Wünsche sollen sich realisiren, alle Entwürfe und Skizzen sich ausführen lassen, und es sey blosse Nachlässigkeit oder Unkraft des Künstlers, oder Gleichgültigkeit der Zeitgenossen, wenn dies nicht geschehe. Mitunter schrieb ich es auch der Missgunst der Natur, der Zähheit und Trägheit der ganzen Welt-, Menschen- und Kunstentwikkelung zu.

Dass ich selbst es bey vielleicht ziemlich glücklichen Anlagen in meinem Fache nie weiter als zum Skizzisten gebracht, dies hätte mich zur Erkenntniss führen sollen, dass es für den Menschen schwer ist, neben liegende Kräfte zu vereinten Wirksamkeit zu versammeln, und vorgerückte Fertigkeiten weiter zu treiben.

Meister. Entwürfe, Skizzen sind Blüthen, nicht alle Blüthen müssen zu Früchten reifen. Oft sind die letzten Schritte, mit denen ein Werk würdig in die Gegenwart eintreten, und sich in die Reihe des anerkannten Schönen, Vollendeten

stellen soll, die schwersten; denn die Forderungen der Zeit an ein Kunstwerk wachsen mit den Ansprüchen des Künstlers an lebendige Darstellungsgabe, an die Kunst, schöne Interessen zu erregen, an die Theilnahme, an den Lohn der Welt.

Der wahre Meister ist nur derjenige, der beyde Enden der Kunst, den geistigen Anfang mit dem leiblichen Ende zu verbinden weiss.

Nachrichten.

Meyland. Nachdem der Contract mit der gegenwärtigen Impresa unsers Theaters alla Scala mit Ende des Carnevals 1820 zu Ende geht, so haben S. M. der Kaiser die bisher diesem Theater gegebene jährliche Unterstützung von 80'000 Gulden Conv. Münze auch der künftigen Impresa allergnädigst bewilligt. — Kapellmeister Basily componirt hier bereits die erste Herbstoper für unser grosses Theater. — Der Compositeur Stunz aus München befindet sich schon seit verwichenem März nebst seiner Frau zu Meyland. Die hiesige Theaterdirection fand sich niemals geneigt, ihn eine Oper für die Scala schreiben zu lassen, weil derselbe nie eine geschrieben hat. Endlich ist dieses doch vor einigen Tagen zu Stande gekommen, und nun wird er nächstens die zweyte Herbstoper componiren. Jetzt ist er noch mit der Composition einer Cantate, welche bey Ankunft II. KK. MM. im hiesigen Casino de' nobili gegeben wird, beschäftigt. Die bey dieser Gelegenheit in der Scala zu gebende Cantate wird vom Kapellmeister Mayr neu componirt. — Ein sehr schönes und unlängst zu Bergamo zur Todtenfeyer des Marchese Terzi von diesem Meister eigends componirtes und aufgeführtes Requiem hat die Bewunderung aller Zuhörer, Kenner und Nichtkenner auf sich gezogen. — Künftigen Carneval werden auf unserm grossen Theater drey neue Opern gegeben. Die erste componirt Herr Rossini, die zweyte Hr. Mayerbeer und die dritte Hr. Pacini. — Hr. Anton Rolla, der jüngste Sohn unsers rühmlichst bekannten Violinspielers und Compositeurs, gab unlängst zu Parma eine musikalische Academie, worin er unter andern mit einem Violinconcert von Hrn. Spohr vielen Beyfall einerntete. I. M. die Herzogin beehrte diese Academie mit Ihrer Gegenwart. — Ein gewisser Legnani gab vergangene Woche im hiesigen Redoutensaale ein Guitarreconcert und hatte wegen seiner ausserordentlichen Fertigkeit auf diesem Instrumente einen rauschenden Beyfall. Künftigen Freytag giebt er ein zweytes Concert. — Allem Ansehen nach wird Rossini in wenigen Jahren der reichste Compositeur seiner Zeit werden. Nichts weniger als Geldverschwender, lässt er sich jetzt für jede Oper 500 Ducaten und noch mehr bezahlen. Unlängst wurde er in Neapel auf vier Jahre als Director der beyden königl. Theater angestellt und hat ausser einem schönen fixen Gehalt noch einen Antheil an den Hazardspielen, und da er auch Kost und Wohnung frey hat, so kann er, wie man sagt, alle Jahr gemächlich 1000 Louisd'or bey Seite legen. — Von seiner Oper *Zoraide*, die vergangenen Winter alle Zeitungsschreiber in Bewegung setzte, sind bereits mehre Hauptstücke im Drucke erschienen. Wenn ich Ihnen meine aufrichtige Meinung gestehen soll, so fand ich in denselben zwar eine geringere Anzahl von halsbrechenden Stellen, sonst aber fast gar keine Neuheit, übrigens ziemlich viel Reminiscenzen und (wie gewöhnlich) grammatikalische Fehler und Misshandlung des Textes. Von letztern nur zwey Beyspiele.

1) mea tri — — — ernuen in — — — da ei renda, e rendal pe — ce

2) l'alma mia fre — mendo stà l'al — ma mi — — — a, l'alma mia u. s. w.

und l'al — ma mia fre — men — do — stà

Bey No. 2. sagt der Text: „meine Seele schauert." Lassen wir aber diese Kleinigkeiten bey Seite und fragen nur, wie kann ein Compo-

mit die Worte so schlecht eintheilen und, den Gesangregeln zuwider, gerade die hohen Töne auf den Selbstlauter i fallen lassen? In den angeführten Beyspielen ist dies oft der Fall; wie unangenehm klingt nicht das *ah ei*, vornehmlich das saubere staccato auf *ah!* Doch dergleichen musikalische Barbarismen haben gegenwärtig etwas zauberisches für die Ohren der meisten Zuhörer, und werden Tag täglich durch die Apostel des Glückskindes immer mehr gepredigt. Bey seiner Durchreise nach Neapel wurde letzthin Rossini zu Ehren eine Büste mit folgender Inschrift in seiner Vaterstadt Pesaro in der Provinz Romagna von der Pesaresischen Academie errichtet:

PISAURI . IN SCHOLA CULTORUM MINERVAE . APOLLINARIS

VIII . KAL IVN . CIƆ . IƆ . CCC . XIX SCRIBVNDO . ADFVERVNT PETRVS . PETRVCCIVS . PROMAGISTER . DOMINICVS . PAVLLIVS . AB . ACTIS FRANCISCVS CASSIVS . PRAEF . TABVLARII . ALOYSIVS . GIACCHIVS QVAESTOR

QVOD . FRANCISCVS . BALDASSINIVS ALEXANDER PEROTTIVS . XIIVIRI . CHRISTOPHORVS . PERSIVS SALVATOR . BETTIVS . DECVRIALES . DECVRIAE VV. FF (1) DE . IOACHIMO . ROSSINIO . MAGISTRO . PHILARMONICO N (2) TEMPORIS PRIMO . QVI GLORIAM . NOMINIS . PISAVREN . VEL . APVD EXTERAS NATIONES . PROPAGAVIT . IDCIRCO . Q (3). GRATVM ANIMVM PROBERE . OPVS . SINT . Q . D . E . R . F . P . D . E . R . I . C (4)

QVOD . IOACHIMVS . ROSSINIVS . PISAVRENS . IN MVSICA . FACIENDA . DOCENDA . Q . LAVDEM . OMNEM SVPERIORESQVE . SINT PLACERE . VIRVM . SCIENTISSIMVM . ARTIS SVAE . IMAGINE . QVAE . VIRIS . MAXIMIS . TANTVM . DECERNI . SOLET . ATQVE . EPIGRAMMATE . IN . SCHOLA N(5) VIRTVTIS . CAVSA . DONARI

VNIVERSI CENSVERVNT

(1) Verba Fecerunt,
(2) Nostri,
(3) Que
(4) Quid De Ea Re Fieri Placeret De Ea Re Ita Censuerunt.
(5) Nostra,

Berlin. Uebersicht des July. Den 3ten veranstaltete die Generalintendantur mit Erlaubniss des Königs eine Todtenfeyer für A. v. Kotzebue. Mad. Schröck sprach im Charakter der trauernden Germania auf Hermanns Schlachtfeld im Teutoburger Walde mit Klarheit und Gefühl den Prolog, der gegen das Ende mit musikalischen Zwischensätzen begleitet wurde. Darauf folgte das schon vor einigen Wochen bey der ersten Darstellung geschilderte Schauspiel: *Hermann und Thusnelda* von Kotzebue. Der Ertrag dieser wenig besuchten Vorstellung, ungefähr 1000 Thlr., war für die Wittwe bestimmt. Den 5ten gab Mad. Feron aus Paris ein Concert zum Besten der Armen im Saale des Hofjägers. Sie sang die Arie von Cimarosa: Quelle pupille tenere etc., Puccitta's Arie: Come questa anima etc., die Arie: Ombra adorata aspetta aus Zingarelli's Oper *Romeo e Giulietta*, und das tyroler Lied von Puccitta mit Variationen. Mad. Feron bewährte hier von neuem ihren Künstlerruhm, und verschaffte nach Abzug der Kosten von 103 Thlr. 6 gr. 2 pf. den Armen einen Gewinn von 267 Thlr. 22 gr.

Den 7ten ward zum erstenmal und seitdem noch einigemal mit Beyfall gegeben: *Klein Rothkäppchen*, Feenoper in 3 Abtheilungen, nach dem Französischen der Theaulon von der königl. Schauspielerin Krickeberg, Musik von Boyeldieu. Da der Inhalt dieser Oper aus früheren Berichten den Lesern der musikalischen Zeitung bekannt ist, so bemerke ich nur, dass die Rolle der Rosliebe, genannt Klein Rothkäppchen, von Dem. Joh. Eunike sehr gut gegeben ward; Hr. Blum gab den Baron Rudolph, Hr. Rebenstein den Graf Hugo, genannt Ahn, Mad. Eunike die Bertha, Hr. Gern den Eremit. Besondern Beyfall erhielten von der im Ganzen lieblichen und kräftigen Musik am ersten Anfang die Partie der Rosliebe mit dem Chor der Mädchen: Ruft uns zum Tanz in frohen Reihen etc. und das Finale; im 2ten Akte das Duett von Rudolph und Nanette (Dem. Bernwald): O bleib holde Nanette, und im 3ten Akte Rudolphs Recitativ und Arie: Er geht, ich bin am Ziel etc.

Dem. Marmorat, deren ich im vorigen Bericht erwähnte, hat noch einigemal in Concerten im Theater gesungen. Am 13ten sang sie die Arie: Quel dermi ob Dio mio Lume, mit Echo, aus Rossini's Oper *La Pietra del Paragone*, eine Arie mit Chor aus Nicolini's Oper *Quinto Fabio* und das Rondo mit Chor aus Rossini's *Tancred*, und am 21sten mit Hrn. Devrient dem jüngern, ein Duett von Generali, ferner ein Recitativ und Arie aus Tancred und ein Rondo mit Chor aus Ro-

ini's Oper: *die Italienerin in Algier*, mit vielem Beyfall vor.

Herr und Mad. Heremann vom Theater zu Riga, traten am 16ten ohne Beyfall in Fioravanti's *Dorfsängerinnen* auf, er als Don Marco, sie als Rosine.

Recension.

Damen-Journal. Erstes Heft für das Pianoforte herausgegeben (umgekehrt wäre richtiger) *von M. J. Leidesdorf. Zweytes und Drittes Heft*, jedes Heft zu 8 Seiten. Wien, bey S. A. Steiner u. Comp. (Pr. 1 Gulden W. W.)

Rec. beurtheilet diejenigen, welche so geschmacklose Zusammenstellungen machen, eben so sehr, als diejenigen, die sie gebrauchen. Zwar heisst es auf dem rothen Umschlage dieses sogenannten Damenjournals: „Dieses Journal wird in geschmackvoller Zusammenstellung alles Schöne, womit die beliebtesten Tonsetzer von Zeit zu Zeit die musikalische Welt bereichern, nebst den neuesten und interessantesten Musikstücken, welche auf allen hiesigen und auswärtigen Theatern aufgeführt werden, enthalten. Da jede ermüdende Schwierigkeit darinnen vermieden wird, so wird sich dieses Journal zur Erheiterung in freyen Stunden ganz eignen und deshalb mehren andere gleichen Unternehmungen vorzuziehen seyn." Es scheint ausser Zweifel, dass in den letzteren Worten der Verleger spricht, und wir wollen Hrn. Leidesdorf, der sonst nicht ganz unrühmlich bekannt worden ist, von dieser Ankündigung frey sprechen. Allein wir finden uns, wegen ähnlicher Unternehmungen, oder vielmehr zur Warnung vor ähnlichen, bewogen, zu zeigen, dass das vorhergesagte baaren Unsinn enthält. 1) Ein solches Journal für *angehende weibliche* Clavierspieler, in dem jede Schwierigkeit vermieden werden soll, soll *alles Schöne* enthalten, womit die beliebtesten Tonsetzer von Zeit zu Zeit die musikalische Welt bereichern. Also auch z. B. Beethoven'sche Ouverturen, Symphonien? Allerdings. Siehe Heft III. Gehörten die neuesten und interessantesten Musikstücke, welche auf den Theatern in und ausser Wien aufgeführt werden, nur neben das *Schöne*, womit die beliebtesten Tonsetzer von Zeit zu Zeit die musikalische Welt bereichern; nicht zu diesem selbst? — Aber die Anzeige wollte vielleicht sagen, dass nur dasjenige Neue und Interessante aus dem Gebiete der Musik in diese Sammlung aufgenommen werden sollte, welches sich dem Ohre und der geringen oder mittlern Fertigkeit einer Dame leicht aneignete, oder nur, in soweit es von ihr gespielt werden kann — d. h. Stückweise (wie der Anfang der Ouverture zu *Fidelio*). Allein 2) soll das genannte Schöne in einer *geschmackvollen Zusammenstellung* gegeben werden. Heisst das aber eine geschmackvolle Zusammenstellung, wenn man mit dem Adagio der feyerlichen Ouverture der *Zauberflöte* in einen Tanz aus (dem Ballet der) Berggeist einleitet, dann nach einigen leeren Modulationen in einen spanischen Tanz und von da, auf gleiche Weise, in die Polonaise aus *Italiana in Algieri* (B dur), von da in das Rondo-finale aus *Mozarts Entführung* führt, darauf nach einigen (aus f nach g) überleitenden Passagen einen Gassenhauer mitnimmt („Es ist all' eins, ob wir Geld hab'n oder keins"), dann wieder ein Tänzchen aus dem Berggeist anhebt und mit einigen leeren Abschiedscomplimenten schliesst? (Diess ist der Inhalt von No. 1.) Oder heisst das geschmackvolle Zusammenstellung (im 2. Heft), aus einer *leeren* Klimperey in den Liebesgesang des Pagen in Mozarts *Figaro* übergehen, und darauf *eben so leere* Phrasen folgen lassen; ferner aus einer Polonaise (aus Spohr's *Faust*) in eine Ouverture (aus Rossini's *Elisabetta*), und aus einer *Masurka* in ein Stück aus dem ersten Finale des göttlichen *Don Juan* (3. Heft) und zwar sehr häufig zu einem *andern* Stücke zu eilen, bevor noch das *Ohr* durch das *erste* befriedigt worden ist? Sollten sich nicht die beliebtesten Tonkünstler, die von Zeit zu Zeit die musikalische Welt bereichern, für eine so geschmackvolle Zusammenstellung gehorsamst bedanken, und der Entschlafene *mehr* als beliebt, wie die Statue seinem Commandanten erscheinen und solchem Unfug ein Ende machen? In der That, es ist die beste Art, die Stücke grosser Meister vollends ganz herunterzubringen und den Leuten die Ehrfurcht vor der Tonkunst zu benehmen, wenn man das Vortrefflichste in solchen Verstümmelungen mit dem Mittelmässigen und Schlechtesten zusammenflickt? Oder kann ein solches zusammenhangloses und sinnloses Quodlibet wirklich Damen, die gern das Gute in seinem wahren Zusammenhang empfinden, *erheitern*, und etwa zu

Bildung des Geschmacks vortheilhaft seyn? Dass endlich die hier gegebenen Stücke von Stücken nicht schwierig vorzutragen sind, erhebt dieses Journal doch keinesweges über andere, die eben so geschmacklose Zusammenstellungen sind. Wollte aber der Componist es rühmen, dass viele hier vorkommende Stücke so leicht und schön zugleich sind, dass sie den Liebhabern der Musik und des Clavierspiels gewiss Vergnügen verschaffen, so will Rec. diess gar nicht läugnen; aber daraus würde nur hervorgehen, dass es zweckmässig sey, eine Sammlung derselben für sich zu veranstalten, was auch dem Herausgeber die mühsamen und geistlosen Uebergangsfloskeln ersparen würde. In Summa: der Rec. hat an diesem Quodlibet nur die Zusammenstellung geschmackvoll gefunden, die auf Rechnung des *Notenstechers* kommt. Auch sind ihm nur zwey Errata (nämlich Heft I. S. 2 Syst. 8 2 Tact es st. e3 und Heft II. S. 1 im letzten Tacte des ersten Stücks Es st. e) aufgefallen.

Kurze Anzeigen.

XII Exercices d'après Bochsa pour la Harpe à crochets, composées par H. Backofen. — — à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 18 Gr.)

So lange die Pedalharfe, wird sie gut gearbeitet, ein so kostbares Instrument bleibt, wird sich auch die Hakenharfe überall verbreitet erhalten. Dass jene aber, gut gearbeitet, jemals beträchtlich wohlfeiler werde geliefert werden können, ist, aus dem Baue selbst, nicht im Geringsten wahrscheinlich: dagegen ganz offenbar, dass sie, schlecht gearbeitet, gar nichts taugt, und selbst einer geringen Hakenharfe nachzustellen sey. Sonach sind gute Musikstücke für letztere Art der Harfe immer dankenswerth, mögen sie nun zum Genuss oder zur Bildung der Liebhaber bestimmt seyn, oder auch beydes mit einander vereinigen. Das Letzte ist nun hier der Fall; und es gehören diese zwölf Sätze unter das Vorzüglichste, was in dieser Art überhaupt vorhanden ist. In Erfindung und Geschmack nähern sie sich — rechnet man ab, was die Rücksicht auf das Wesen beyder Instrumente nöthig macht — den rühmlich bekannten *Exercices* von Steibelt für das Pianoforte wol am meisten; und werden, wie diese, eben so nützlich, als angenehm befunden werden. Der Componist legt, wie das auch seyn soll, irgend einen Gedanken, irgend eine Figur jedem Stücke zu Grunde, die er nun in mannichfaltigen Wendungen fortführt. Als Uebungen sind die Stücke alle ohngefähr in gleichem Grade zu loben; als Musikstücke an sich, und von Seiten der Wirkung, sind es, nach des Ref. Urtheil und Erfahrung, die Nummern 2, 5, 6, 7 und 10 am meisten. Nur manche unnöthige Wiederholung wird man vermieden wünschen. — Für Anfänger, oder auch nur wenig Geübte, sind diese *Exercices* so wenig, als die damit verglichenen von Steibelt: sie sind aber auch für einigermaassen gutgebildete Harfenspieler nicht schwerer, als diese für einigermaassen ausgebildete Clavierspieler. In ihren Händen liegt alles gut. Wo es nöthig schien, ist die Applicatur beygesetzt. — In wiefern das Werkchen (der Angabe des Titels nach) *nach Bochsa* ist, kann der Ref. nicht beurtheilen, da er Bochsa's Compositionen dieser Art nicht kennt.

Tre Canzonette con accomp. di Pianoforte, di F. Kuhlau. Lipsia, presso Peters. (Preis 16 Gr.)

Ref. hätte kaum geglaubt, dass dieser ernste, gelehrte Künstler, an dessen gesetzten, gehalt- und kunstreichen Claviercompositionen sich die Musikliebhaber schwer versündigen, wenn sie sie überall nicht mehr benutzen, als in des Ref. Umgegend — dass dieser auch so einfach leicht, artlich und scherzhaft schreiben könne, als hier geschehen ist. Die drey Stücke, wiewol sonst verschieden, gleichen sich doch in diesen Eigenschaften und sind allerliebst. Jede Sängerin, die sie gehörig vorträgt — und dazu gehört wenig Umfang der Stimme und wenig mechanische Fertigkeit, aber Seele und Bildung — wird sich und Anderen Vergnügen damit machen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten August. №. 34. 1819.

Einige Worte über die musikalische Bildung jetziger Zeit.

Kein Wunsch kann natürlicher seyn, als der, den Besitz eines Gutes, von dessen hohem Werthe man tief überzeugt ist, so weit als möglich verbreitet zu sehen, und viele eines Genusses theilhaftig zu wissen, in welchem man selbst oft mannigfache Freude und Erhebung gefunden. Darum muss auch Jeder, der es weiss, was Musik der Menschheit seyn kann und seyn soll, mit Freude erfüllt werden, wenn er einen Blick wirft auf die ungemeine Verbreitung, welche diese herrliche Kunst in der neuern Zeit unter uns gewonnen hat, wie fast keine Familie ist, in welcher nicht Musik als nothwendig in den Kreis des jedem Gebildeten erforderlichen Unterrichts gehörig betrachtet würde, wie in den öffentlichen Schulen ihr der Eingang geöffnet, und ein bestimmter Platz unter den Lehrgegenständen angewiesen ist, wie fast in jeder deutschen, grossen oder kleinen Stadt musikalische Aufführungen zu den erwünschtesten, mit der regsten Theilnahme aufgenommenen Vergnügungen gezählt werden. Und doch wird diese Freude gar bald sich wieder um ein Merkliches herabstimmen, wenn der Blick nicht blos hinschweift über die weite Ausdehnung des musikalischen Treibens, sondern tiefer eindringt in den Geist und das Wesen desselben. Denn Jeder sagt sich dann bald, dass, was viele unter dem Namen Musik pflegen und üben, nichts weniger ist, als jene Himmelssprache, welche die geheimsten Tiefen des menschlichen Wesens erschliesst, eine Gemeinschaft mit dem Göttlichen so unentweiht entspricht; sondern dass sie am häufigsten dient zum Spielzeug verächtlicher Sinnenlust und zum Schaugerüste erbärmlicher Eitelkeit.

Dass überhaupt der sogenannte musikalische Dilettantismus, d. h. im gewöhnlichen Sinne des Worts das Liebeln mit Musik, das sich nicht zur Liebe erheben kann, so weit um sich greifen musste, als es wirklich geschehen, kann Niemand befremden. Denn erstlich ist Musik unter allen Künsten diejenige, für welche der Sinn von Natur am allgemeinsten ausgetheilt ist, und sicher werden immer wenigstens zehn Menschen mit voller Seele einem Musikstücke zuhören, bis Einer von einem trefflichen Gedicht ergriffen, oder von einer meisterhaften Malerey gefesselt wird, anderer Künste nicht zu gedenken, welche theils unserer modernen Zeit überhaupt, theils dem täglichen Leben zu entfernt liegen. Der Dichter braucht ja als Mittel seiner Darstellung das Wort, zu dessen Verständniss und völliger Aufnahme in den Geist schon ein gewisser Grad von Bildung nöthig ist; zudem entbehrt das Gedicht des sinnlichen Reizes, und will blos mit dem geistigen Auge geschaut seyn; — das Bild des Malers steht kalt und ohne Bedeutung vor dem Blick, der, nicht gewöhnt durch die Oberfläche in die Tiefe zu dringen und nicht geübt, im Aeussern das Innere zu erkennen, blos etwa an *Form* und *Farbe* sich ergötzt; die Töne der Musik hingegen, zu deren Verständniss zunächst keine Kunst noch Wissenschaft erlernt zu werden braucht, die nicht erst erwarten müssen, ob ein Ohr sich ihnen empfänglich öffnet, dringen frey und ungehindert zu einem jeden Herzen, sind für jedes der verklärte und doch so deutliche Ausdruck seiner eigenen Gefühle. — Zweytens ist Musik die geselligste Kunst, denn gesetzt auch, man könnte eine noch so grosse Menge von Kennern vor einem ausgezeichneten Bilde versammeln, so könnten die Einzelnen ja doch nur nach und nach zum Genuss des Anblicks gelangen, der sicherlich um so geringer seyn würde, je grösser die Anzahl derer wäre, die sich zu demselben drängten; — ein

Gedicht aber lässt sich zwar vor grosser Versammlung vorlesen, allein gesetzt auch, es wäre den Bildungsstufen und der Fassungskraft aller Einzelnen vollkommen angemessen, so fehlt seinem Vortrag doch die fesselnde sinnliche Gewalt, und ist ein solches Gedicht von beträchtlicher Länge, oder sollten mehre sich folgen, so würde die blos geistige Unterhaltung bey vielen bald Abspannung und Ermüdung hervorbringen, und Jeder würde es vorziehen, in stiller Einsamkeit sich an dem Werke des Dichters zu erfreuen. Um hingegen Musik zu hören, darf eine zahllose Menge Volks sich versammeln, so weit nur das Hörbarkeit physisch möglich ist, ist Jeder im gleichen Augenblick mit Jedem des Eindrucks gewiss, welchen Ton nach Ton auf das Gemüth zu machen vermag, der ewig wechselnde Reiz der Melodie lässt mit seiner belebenden Kraft so leicht keine Ermüdung eintreten; der blos sinnlich geniessende Mensch, wie der, welcher in der Tiefe des Gemüthe seine Freuden sucht, der, den die Phantasie auf ihren Flügeln trägt, wie der berechnende, verständige Denker, jeder findet hier Nahrung nach seiner individuellen Weise, darum sehen wir Leute aller Stände, Alter und Geschlechter gemeinschaftlich dahin strömen, wohin die Töne der herrlichen Kunst rufen, und am Ende Alle — wenigstens befriedigt, häufig im tiefsten Innern erfreut und erhoben von dannen gehn. Dieselbe Kraft, wie vor der zahlreichsten Zuhörerschaft, äussert aber die Musik im kleinen geselligen Kreise: auch hier ist sie unter den meisten gewöhnlichen Unterhaltungsmitteln dasjenige, welches bey allen Anwesenden die sicherste Theilnahme erwarten darf, und nach welchem um so lieber gegriffen wird, weil sie, edlerer Natur, einen bessern Schein auf Gesellschaften vornehmer Welt werfen soll, als sie in der Regel ihrer Natur und Absicht nach verdienen. — Endlich aber muss als ein Hauptgrund von der weiten Verbreitung musikalischer Bildung angesehen werden die Scheidung, welche in dieser Kunst zwischen dem Schaffenden und dem Darstellenden Statt findet. Etwas Analoges könnte man nennen das Verhältniss des Dichters zum Declamator, allein theils ist die Kunst des letztern doch eine zu sehr untergeordnete, theils lässt sich jedes Gedicht auch ohne ihn, und gar häufig dann viel besser, geniessen. Der Genuss einer musikalischen Schöpfung hingegen nach ihrem ganzen Umfange ist ohne besondern Darstellenden oder Darstellende schlechthin unmöglich; und wenn gleich die Gabe ausgezeichneter Tondichtung verhältnissmässig nur Wenigen verliehen ist, so ist doch das Talent zur musikalischen Darstellung bis auf eine gewisse, nicht mehr niedrig zu nennende Stufe, viel freygebiger von der Natur ausgespendet, als man gewöhnlich glaubt. Dazu kommt, dass ein grosser Theil von der musikalischen Darstellkunst in mechanischer Fertigkeit liegt, und wie denn die Welt besonders in unsrer Zeit sich so gern ans Aeussere hängt, und sich mit Aeusserem brüstet, so fehlt es auch hier nicht, dass man mit der blossen mechanischen Fertigkeit im Singen oder auf dem oder jenem Instrumente etwas Wundergrosses errungen zu haben glaubt, und gar gern die süssen Worte dafür einnimmt, an deren Spendern es natürlich nicht mangelt.

Diese Bemerkung leitet uns auf den Punkt, von wo aus wir den Geist, von welchem das gewöhnliche musikalische Treiben unserer Tage durchdrungen ist, betrachten wollen. Es ist oben erwähnt worden, dass gegenwärtig fast keine Familie, wenigstens in den gebildeten Ständen ist, in welcher nicht Musikunterricht als stehender Artikel des gesammten Jugendunterrichtes gälte. Fragen wir aber den Vater und die Mutter um die Gründe, warum sie diese Anordnung als nothwendig für ihre Kinder erachten, was für Antworten werden uns von den Meisten entgegentönen? — Der Eine wird sagen: „Musik öffnet ja den Zutritt in die ersten Häuser und in die glänzendsten Zirkel; gar mancher hat schon durch Geschicklichkeit darinnen sein Glück gemacht.“ Ein Anderer: „Je nun, Musik gibt doch einen angenehmen Zeitvertreib, gar manche Stunde tödlich langer Weile lässt sich durch sie verkurzen.“ Ein Dritter: „Es gehört jetzt einmal zum guten Ton, eine Arie singen, oder ein Stückchen auf einem Instrumente spielen zu können; in den auserlesensten Gesellschaften gibt es musikalische Unterhaltungen, da sollen meine Kinder nicht zurückstehen, sondern auch ihr Theil beytragen können.“ Mit dem heillosesten Grunde aber, der gleichwol nicht der seltenste seyn mag, hervorzutreten, davon hält doch Alle das Gefühl seiner verwerflichen Schlechtigkeit und eine nicht ganz zu unterdrückende Scham zurück. Es ist die Sucht der Alten, in den Jungen vor den Augen der Welt glänzen zu wollen, sie mit dem Lob-

preisungen und Schmeicheleyen feiler Wohldiener überschütten zu hören, Glückwünsche einzutreiben zu der Seligkeit, Vater oder Mutter solcher eminenten Kunstgenies zu seyn, und am Ende damit, der Himmel weiss, was für weitere preiswerthe Zwecke zu erreichen. Die Allerwenigsten haben auch nur eine leise Ahndung davon, dass wahre musikalische Bildung zur Veredlung des innern Menschen wesentlich beytrage, und im Stande sey, das Gemüth reinigend abzuziehen von allem Gemeinen; die Meisten zerren die Königin, die geboren ist, auf einem der erhabensten Throne im Reiche des Geistigen zu herrschen und zu walten, mit ihren ungeweihten Händen herab in den Schmutz ihres eignen sündhaften Lebens, und zwingen sie, ihrer himmlischen Schönheit entkleidet, als gemeine Dirne aufgeputzt, um sie her zu tanzen und so die Augen des schaulustigen Pöbels auf sie zu ziehen.

Wird eine Bildung aus solchen Gründen unternommen und begonnen, so lässt sich im voraus erwarten, wie sie werde betrieben werden, und welche Früchte sie tragen müsse. Da es nicht zu thun ist um eine gründliche Erlernung der Kunst, die freylich im Anfange langsam vorwärts schreitet, aber einzig und allein die Weihe in das innere Heiligthum derselben führen kann, so ist das erste Gesetz, welches bey dem Beginn eines solchen Unterrichtes, wenn nicht in klaren, dürren Worten vorgeschrieben, doch wenigstens als angenommen vorausgesetzt wird, dieses: in Eile so schnell als möglich die nöthige Fertigkeit errungen, um sich selbst in freien Stunden die Ohren kitzeln, in Gesellschaften, oder wol gar in Concerten mit etwas brillantem hören lassen zu können. Diesem Gesetze gehorchend, fahren denn auch Lehrer und Schüler rüstig über die Kehl- oder Fingerarbeit her, und kaum dass nur nothdürftig von den ersten Elementen die Rede gewesen, nur in so ferne ohne ihr Verstehen gar keine technisch-musikalische Ausübung möglich ist, so werden beliebte Ariettchen und gefällige Variationen oder Sonaten der musikalischen Dichterlinge vorgenommen, führt der Zufall oder die Eitelkeit auch einmal das Werk eines preiswürdigen Meisters auf das Notenpult, so gilt es bey seinem Einlernen doch nur die Erhöhung der Fertigkeit oder den Ruhm, solche Geister zu seinen Auserkohrenen gemacht zu haben. Ist sie in der Folge einigermaassen thunlich, so muss die errungene Trefflichkeit bald auch Anderen zu Gute kommen und in Zirkeln und Assembleen zur Schau gestellt werden; und wer wollte in so gebildeten Kreisen unhöflich genug seyn, sich nicht in Lobeserhebungen zu ergiessen über Präcision, — während die allenfallsigen Begleiter den Angstschweiss von der Stirne trocknen, den ihnen die immer rasche Jagd durch Dick und Dünn ausgepresst; — über erstaunenswerthe Fertigkeit, — während jeder Läufer nur einem lichtlosen, verworrenen Chaos glich; — über seelenvollen Vortrag, während jede zartere Stelle nur entweder als Ruheplätzchen für die matt hinterherkeuchenden Glieder, oder als Anlaufbahn zu neuen halsbrechenden Sprüngen betrachtet werden konnte. — Solch ein glänzender Erfolg kann unmöglich seine Wirkung verfehlen, nun erwacht die unwiderstehliche Lust, von der Glorie des Concertsaales sich umstrahlen, und selbst seine Strahlen von erhabener Stelle leuchten zu lassen. Welch erhebendes Gefühl, da droben zu stehen oder zu sitzen, und im kecken Selbstvertrauen herabzublicken auf alle die, deren Augen nun auf den Einen Lichtpunkt geheftet, deren Ohren geöffnet sind zum Empfang der hinreissenden Töne, welche diesem Munde oder diesen Fingern entschüttelt werden sollen! — Mag immerhin Mancher eine bedenkliche Miene machen, er wird verworfen als missgünstiger, tadelsüchtiger Krittler, der kein Talent aufkommen lassen wolle, und gehört kann seine Stimme ohnehin nicht werden, vor dem rauschenden Beyfall, mit welchem die geschwornen Lober des Söhnchens oder Töchterchens ihres Freundes und Gönners übertäuben.

Und so muss denn fort und fort das Publikum sich all die Erbärmlichkeit eingebildeter Virtuosität aufdringen lassen, was freylich nicht geschehen dürfte, wenn dieses nicht selbst mit Nichtachtung der Kunst so häufig den Schändungen derselben entgegenkäme. Denn, um zu den kleineren geselligen Kreisen zurückzukehren, die mit Liebe und Pflege der Musik prunken, welche Stelle ist ihr in denselben angewiesen? Gar oft keine andere, als in, oder höchstens bey offenen Thüren, neben dem Spielzimmer, damit den Herren und Damen, denen an der Seeligkeit einer Spielpartie noch nicht genügt, nebenbey in lichten Augenblicken auch noch ein kitzelnder Ton ins Ohr schmeichle, oder damit diejenigen Gäste, welche aus irgend einer Ursache am Spiel nicht

Theil nehmen können oder wollen, doch auch einen Lückenbüsser haben, welcher der tödlich langsamen Zeit etwas raschere Flügel gebe. Während daher auf der einen Seite das Geräusch mit Karten, Spielmarken, Geld, geistvollen Spieltischredensarten, bisweilen ohne alle Schonung, laut sich erhebt, werden auf der andern Seite Töne angestimmt, die, von der herrlichen Kunst wenigstens geborgt, den Stand ihrer Erniedrigung verkünden. Denn welche Art von Musik an solchen Stätten zugelassen werde, lässt sich leicht im voraus vermuthen. Je gehaltleerer, oberflächlicher, von ernster Bedeutung entblösster, desto willkommner und angenehmer, je spurloser die Töne am Ohr vorübergleiten, desto gefälliger und bewunderwürdiger werden sie gefunden; und doch muss man es gerade hier wünschen, dass immer nur den Werken der Kleinmeister die Ehre des Zutritts belassen bleibe, damit die Grossen vor solcher Entwürdigung sicher seyen. Leider aber sind diejenigen, welche im engern Raume des Besuchzimmers sich nicht scheuen, dergleichen unheiliges Wesen zu treiben, in der Regel die Nemlichen, auf deren Stimme gehört wird, wo von grösseren öffentlichen Leistungen die Rede ist, ihr Geschmack gilt für die Richtschnur bey der Wahl und Ausführung dessen, was einem ganzen Publikum geboten werden soll. Daher die jammervolle Erscheinung, dass nicht leicht eine Composition so schlecht ist, die nicht der Aufführung in den Concerten werth geachtet würde, dass dagegen Meisterwerke, die freylich sowol von Seiten der Ausführenden, als der Hörenden, mehr verlangen, als blos Finger und Ohren, entweder selten an die Reihe kommen, oder durch die Darstellung gemisshandelt, oder durch kalte Aufnahme für die Zukunft weggewiesen werden; daher die niederschlagende Erfahrung, dass der ausübende Künstler dann am sichersten auf Theilnahme und Beyfall rechnen darf, wenn er im wilden Lauf und mit den gewagtesten Sprüngen in den Tönen umherwühlt, oder wenn er durch tändelnde Benutzung seines Instrumentes überraschende Ergötzlichkeiten auszuklingen weiss, kurz, dass die blos mechanische Fertigkeit zuverlässig ihren Siegeskranz erringt, alles übrige sey wie es wolle.

Deutlich und offen genug gibt sich's nun täglich kund, wie eine musikalische Bildung, welche unter solchen Einflüssen den oben beschriebenen Gang nimmt, nothwendig führen muss, nicht nur zu einer gänzlichen Ertödung des wahren, tiefen Sinnes für die Tonkunst überhaupt, sondern auch, dass sie selbst in technischer Hinsicht die rechte, tüchtige Fertigkeit unmöglich macht, die doch wahrlich nicht blos im *schnell* Singen und *schnell* Spielen sich zeigen soll. Denn wer hat nicht schon die Erfahrung gemacht, dass z. B. Sänger oder Sängerinnen, welche von der ersten Zeit ihrer Bildung an sich nur mit tändelnder, seichter Musik beschäftigten, vielleicht auch es soweit brachten, dass sie nun bisweilen einen Bravoursatz leidlich herabrollen, zu dem ersten Versuche scheitern, den sie mit einem ernsten, gediegenen Tonstücke machen, und wenn sie ja ihrer erkannten Unfähigkeit abhelfen wollen, entweder ganz von vorne anfangen müssen zu lernen, oder, was denn gewöhnlich der Fall seyn wird, voll Schrecken einsehen müssen, dass die zum Lernen nothwendige Kraft in schnödem Missbrauch bereits vergeudet ist. Wie mancher Violinspieler, von früh an zu rascher Arm- und Fingerbewegung angehalten, lässt mit Leichtigkeit die Töne in den schwierigsten, eiligsten Gängen ablaufen, und vermag doch keine Stelle, die, im ächten Sinne Musik, zum Herzen dringen soll, wirklich ins Herz des Zuhörers hineinzuspielen. Jede weitere Anwendung ist leicht zu machen. Solche Beobachtungen müssen sich jedem nicht absichtlich Verstockten aufdringen, und hätten, wenn sie beherzigt würden, längst eine Aenderung der musikalischen Sinnesart bewirken müssen. Aber noch weniger scheint etwas ungleich Wichtigeres bedacht zu werden, das nicht blos abgesondert die Uebung der Kunst, und die Bildung zu derselben, sondern sie im *Zusammenhang* mit dem gesammten geistigen Leben, den innern Kern des Menschthums angeht. Wenn es nemlich wahr ist, dass nebst der *Dichtkunst*, unter allen Künsten keine ist, welche den Menschen innerlicher ergreift, das Gemüth gewaltiger beherrscht, über alle Gefühle eine unumschränktere Macht ausübt, als die Musik, so muss es auch einleuchten, welch eines wirksamen Mittels zu wahrhaft edler Bildung unsere jetzige Erziehung sich einerseits begibt, wenn sie es versäumt, den Unterricht in dieser Kunst auf die zweckmässige Weise in das Leben der Jugend eingreifen zu lassen, und wie verderbliche Folgen es andererseits für die menschliche Ausbildung nach sich ziehen muss, wenn ein sich entfrecht, auf eine entnervende, nur für den äussern

Sinn und äussere Zwecke, nicht für das innere Leben berechnete Weise ein leichtfertiges Spiel mit der hohen, ernsten Kunst treiben zu lassen. Man scheint ganz und gar vergessen zu haben, welcher tiefe Sinn eingehüllt liegt in den köstlichsten Mythen des Alterthums, welche einen grossen Theil der Entwilderung der Vorwelt den Tönen der Lyra und des Gesanges zuschreiben, man scheint vergessen zu haben, wie selbst in philosophischen Schulen voll tiefer Weisheit, der Musik in wissenschaftlicher und ethischer Hinsicht eine so hohe Bedeutung gegeben war, man scheint vergessen zu haben, dass in den Zeiten wahrer Frömmigkeit Musik als die eigentlichste Stimme der zum Himmel sich schwingenden und nach dem Unendlichen sich sehnenden Andacht galt; man scheint es nicht merken zu wollen, dass so oft, wenn üppige Leichtfertigkeit sich eines Gemüthes bemeistert hat, das Mahnen weniger Töne den Ernst zurückzuführen vermag; dass, wenn ein Unglücklicher sich zerrissen fühlt von namenlosem Schmerz, er vergehen zu müssen glaubt in seinem Jammer, so oft eine kurze Reihe von Tönen im Stande ist, die Verzweiflung aufzulösen in linde Wehmuth, einen Balsam ins Herz zu senken, wie kein Wort des Trostes es vermöchte den Blick nach oben zu heben, den Geist empor zu tragen über die Leiden der Erde in die Regionen ewiger Harmonie. Von allem dem scheint man nichts wissen zu wollen; denn wie könnte man sonst solche geistige Herrlichkeit wegwerfen und sinnlichen Tand dafür eintauschen? Wie könnte man es sonst zugeben, dass der Jugend äussere Fertigkeit als einziges letztes Ziel ihrer Bestrebungen vorgehalten werde, ohne dass man sie nur ahnden lässt, welche Geister in den Tönen walten? — Aber statt dass man ich reinen, unverdorbenen Gemüthe des aufblühenden Geschlechts diese Reinheit auch durch Hülfe unentweihten, heiligenden Gesanges zu wahren, statt dass man edle, unbeschmutzte Gefühle in der jungen Brust zu erhalten und zu wecken suchte durch die Sprache, welche jedes Gefühl ausspricht, wie kein armes Wort, und zum Gefühle redet, auch da, wo kein Wort mehr verstanden werden kann, statt dass man die Empfänglichkeit nähren sollte für Eindrücke der edelsten und wohlthätigsten Art, — gewöhnt man den Sinn bey der musikalischen Bildung jetziger Tage so oft nur an ein eitles nichtiges Getändel, an eine Genusslust, welche, nur nach Sinnenreiz lüstern, das tiefere Leben des Gemüths ertödtet, an ein stetes Hinausgehen in die leere Flachheit des Aeusserlichen, der nicht mehr heimzukehren weiss in die reiche Fülle der innern Belebung. So muss eine Leerheit, eine Unempfindlichkeit für wahre, nicht flimmernde Schönheit um so sicherer erzeugt werden, je tiefer durch Musik an die Wurzel des Gemüthslebens gegriffen wird, und je bildsamer eben deswegen jedes Gemüth sich den Eindrücken dieser Kunst hingeben muss. Und ist auf diese Weise die Entweihung der Humanität begonnen, oder wenigstens befördert, so ist sicherlich dem Entschwinden aller Scheu vor dem Befleckenden der Weg aufs trefflichste gebahnt. Wie wahr dies sey, stellt sich leider oft genug sichtbar vor Augen, zumal in jungen Sängerinnen, welche, um mit ihren Talenten zu wuchern, die Höhe des Orchesters besteigen, wie selten da der fromme Blick, der uns zu fragen scheint, ob, was vom Herzen kommt, denn auch wieder zu Herzen gehe? — Daher kann es nicht befremden, dass die Zeit, in welcher die musikalische Frivolität begann, dieselbe ist, in welcher ein unheiliger Sinn sich in alle Verhältnisse des Lebens, im Grossen und im Kleinen eingedrängt hatte, in welcher alles Erhabene bewitzelt und belacht wurde, welche nur das den Augen Sichtbare, den Händen Greifbare, dem Verstand Berechenbare zu ihren Götzen erhob, in welcher die Bande der Sittlichkeit sich lösten. Und wenn daher auch jene musikalische Schlechtigkeit aus nichts anderm folgen konnte und erklärbar ist, als aus dem schlechten Geiste solcher Zeit überhaupt, so gehörten doch andrerseits die musikalischen Sünden wieder zu den wirksamsten Mitteln, deren dieser böse Geist sich bediente, um sein Reich zu gründen und zu befestigen.

Wollte man nun noch fragen, wer unter den bey der musikalischen Bildung besonders Betheiligten hauptsächlich die Schuld der Entwürdigung zu tragen habe, ob die Lernenden, oder die Lehrer, oder die Tonsetzer, so würde es ungerecht seyn, die Last auf einen dieser Partheyen mehr zu wälzen, als auf die andere. Sie stehen alle unter dem gleichen Einflusse des über dem ganzen Leben der Zeitgenossen waltenden Geistes, reichen sich daher stets zu gleichen Bestrebungen die Hände, und stehen in ununterbrochener Wechselwirkung. Die Lernenden erleben täglich an

sich und andern Triumphe der Oberflächlichkeit, übergeben sich daher auch am liebsten denjenigen Lehrern, welche sie als die besten Führer zu solchen Triumphen kennen, und greifen am liebsten nach solchen Kunststücken, in welchen sie am bequemsten und zuverlässigsten als auf Siegeswagen nach ihrem Wunsche einherfahren können. Die Lehrer, selbst ergriffen von dem Wahne, den äussern Glanz mit dem innern Gehalt zu verwechseln, preissen die Schüler am meisten, welche durch schnelle Fortschritte in mechanischer Fertigkeit sich und ihnen die lautesten Lobsprüche verdienen, und empfehlen diejenigen Compositionen am dringendsten, an welchen Fingerarbeit am rüstigsten geübt, und Ruhm der Kunstfertigkeit am gewissesten erjagt werden kann. Der grössern Menge der Tondichter endlich, welche nicht zu der überall kleinen Zahl der auserlesenen, über ihrer Zeit stehenden Genien gehört, fehlt theils die Kraft, ein anderes Lied zu singen, als das allgemeine der grossen Welt, theils finden sie ihre Rechnung bey weitem am besten, wenn sie den am ämsigsten gehörten Wünschen fröhnen, und darbieten, wornach am häufigsten verlangt wird. Und so fliessen denn aus einer Quelle alle die schweren Misshandlungen, welche die Kunst in der Kirche, wie im Theater, im Concertsaale, wie im Besuch- und Lehrzimmer hat erleiden müssen.

Wenn aber in unseren Tagen in so vieler Hinsicht das Bestreben sichtbar wird nach einer neuen, bessern Richtung, nach einer Umkehr vom flatternden Leichtsinn zum würdigen Ernste, so wird hoffentlich die Tonkunst nicht zuletzt von dieser neuen Gestaltung Gewinn ziehen sollen. Zwar ist bekannt, wie theils seit längerer, theils seit kürzerer Zeit in manchen begünstigten Städten unsers deutschen Vaterlandes schon Anstalten blühen, in welchen Musik gepflegt wird mit einem Sinn, der ihrer Würde ziemt, und Ausnahmen sind ja bey jeder allgemeinen Betrachtung nicht ausgeschlossen. Aber leider sind wirklich solche Anstalten nur noch Ausnahmen, Dämme, welche zwar stark und fest, aber nur einzeln stehend, dem reissenden Strom des Verderbens höchstens für ihre allernächsten Umgebungen Einhalt thun können. Darum ist es jetzt, wo wahrlich Hülfe Noth thut, vielleicht auch gerne ein wohlgemeinter Rath zur Hülfe angenommen wird, Pflicht, dass Jeder, wo und wie er kann, helfend eingreife, dass Jeder seine Stimme erhebe, der irgend etwas Beherzigenswerthes in solchen Dingen zu sagen hoffen kann. Und möchten nur recht viele Stimmen sich erheben, wie die des trefflichen Verfassers von Kreislers Leiden! *) — Vielleicht ist auch unter den folgenden Vorschlägen hier und da etwas ersprießliches zur Erweckung eines bessern Geistes im musikalischen Leben.

(Die Fortsetzung im nächsten Stücke.)

Nachrichten.

München, den 8ten Aug. Den 13ten und 25sten July hatten wir auf dem neuerbauten Theater Vorstellungen der Zauberflöte, worin Demois. Willman die Königin der Nacht, Herr Löhle, wie es sich ziemt, den Tamino sang. Den 16ten und 20sten waren die *Brüder als Nebenbuhler* (fratelli rivali), eine bekannte frühere Oper des Hrn. Ritters von Winter. Den 1sten Aug die *Vestalin*, in welcher Dem. Willman das letzte Mal auftrat.

Braunschweig im July. Herr Klengel, erster Tenor des Leipziger Stadttheaters, ist hier kurz nach einander in fünf Gastrollen (Johann von Paris, Joseph, Titus, Murney und Arsir) aufgetreten und hat getheilten Beyfall gefunden. Die musikalische Kritik muss ihm eine gebildete Methode, eine richtige Behandlung seiner Stimme, so wie eine ächte Gesangkunst im nicht geringen Maasse zuerkennen; indess den Dilettanten seine Stimme, welche freylich mit der des Hrn. Bader nicht zu vergleichen ist, nicht genügen wollte. Ohne Zweifel wurde dieselbe wohl auch durch die herrschende Sommerhitze beeinträchtigt und geschwächt. Auch schadeten dem Sänger die kurz vorhergegangenen Gastdarstellungen des Hrn. Gerstäcker, welcher da in einer natürlichen Höhe glänzte, wo Herr Klengel das Kunstmittel des Falsets (obgleich auf eine sehr ausgebildete und geschmackvolle Weise) eintreten lassen musste. Uebrigens verdient Hr. Klengel nach unserer Ansicht alle Anerkennung und gehört offenbar zu den wenigen ausgezeichneten deutschen Tenoristen.

*) In den Phantasiestücken nach Callot's Manier.

Sein Spiel ist dabey gebildet, und blos eine etwas gebückte Haltung beschränkt es hin und wieder, so wie er denn für die höher gehaltenen Parthieen eines Titus, Joseph u. s. w. etwas zu klein erscheint, indess wir seinen Johann von Paris als die vorzüglichste der hier von ihm gegebenen Darstellungen auszeichnen möchten.

Unter den neu einstudirten Opern zeichnete sich vor allen Dingen die *Zauberflöte* aus, und wurde bis jetzt bey gedrängt vollem Hause viermal kurz nach einander wiederholt. Unstreitig hatte indess die edle und grosse Anordnung des Ganzen in Hinsicht des Scenens, Costumirung und der wahrhaft klassisch ausgeführten Beuther-schen Decorationen ein höheres Verdienst bey dieser Darstellung, als dem eigentlichen musikalischen Theile derselben zugestanden werden kann, welcher im einzelnen noch manches Mangelhafte enthielt. Jene Anordnungen selbst führten das Unbestimmte des in dieser Oper enthaltenen Gegenstandes überall auf die egyptischen Isis-Mysterien zurück, und es war deshalb so manches Unbedeutende und Spielende gänzlich aufgehoben und da, wo es sich einmischte, diesem grössern Zwecke durchaus untergeordnet. Die Costume waren sämmtlich neu und streng im egyptischen Geschmacke gehalten, und die Zahl der Priester, Priesterknaben, so wie aller übrigen umgebenden Personen vereinigte sich zu grossen imponirenden Massen und gewährte einen in der That erhebenden Anblick, besonders aber wirkten Beuthers herrliche Decorationen zu diesem höhern Kunstzwecke auf das Bedeutendste hin, und sie erschienen überall, wie es seyn muss, als wesentlich und streng charakteristisch, nie aber als loses Nebenwerk oder untergeordnete Verzierung. Die Parthie des Sarastro trug Hr. Wehrstedt grösstentheils untadelhaft und in dem ihr gebührenden grossen einfachen Style vor, wiewol wir unsern Wunsch nicht unterdrücken, dass jeder Sänger — und so auch er — die herrliche Arie: In diesen heil'gen Hallen, ohne Veränderung einer einzigen von dem Componisten vorgeschriebenen Note vortragen und strenge in ihr dem Sinne und Willen des grossen Tonsetzers sich unterwerfen möge, dessen Genie hier durch die geringste Verzierung offenbar beeinträchtigt und beleidigt wird, indem kein Jünger diesen grossen Meister in seiner Idee erreichen, noch weniger aber überbieten wird, und jede Coloratur an einer Sünde ausartet. — Madame Köpper-Riedel sang die Königin der Nacht; ihre Stimme ist angenehm und nicht ohne Werth, ihre Methode geschmacklos und völlig unbedeutend, ihr Vortrag aber so unsicher, dass er fast gänzlich vom Zufalle abzuhängen scheint und man bey jedem Takte befürchten muss, dass die Sängerin mit dem Gesange verunglücke, weshalb sie denn auch, da sie als Schauspielerin noch gar keinen Standpunkt auf der Bühne gewonnen hat, sich für die hiesige grosse Oper durchaus in der Folge nicht eignen kann. — Die Parthie des Tamino gehört nicht zu den glänzendsten Leistungen des Hrn. Bader und es schwebt uns in dieser Rücksicht noch immer *Molke's* treffliche Gesang vor. Uebrigens schien Herr Bader nicht ganz bey Stimme zu seyn und wir schreiben das einzelne Mangelhafte noch auf Rechnung seiner eben vollendeten Kunstreise. — Pamina wurde von Dem. Fischer bey den ersten Darstellungen hin und wieder auf ihre neuerlich Weise übersverziert, im Ganzen jedoch gut vorgetragen, nur scheint es uns, als wenn sie oft den Text als blosse Zugabe behandeln, und dann und wann statt Worten nur Töne vortragen und lediglich die fünf Vocale singe, was bey der *Scala* und dem Solfeggiren zwar hinlänglich ist, bey dem Vortrage einer in dramatischer Beziehung stehenden Opernparthie aber um so minder geduldet werden kann, als man zuletzt dabey in Ungewissheit gestellen muss, zu welcher Sprache sich die Sängerin überhaupt bekenne, so wie sich denn Dem. Fischer, welche in den Rollen der Vestalin und Prinzessin von Navarra so viel schauspielerisches Talent entwickelte, dergleichen Nachlässigkeiten nie zu Schulden kommen lassen sollte, indem die Sprache, in ihrer höhern Bedeutung, ein grösseres Kunstwerk ist, als der blosse das Gefühl nur andeutend bezeichnende Gesang. — Den Monostatos gab Herr Bachmann überall zu flach und charakterisirte darin weder die eigenthümlich ihm zum Grunde liegende südliche Natur, noch die vom Componisten angedeutete leichte Frivolität, — eine Unbestimmtheit, welche vielleicht in der Darstellungsweise des Herrn Bachmann überhaupt aufzusuchen seyn möchte. — Der Papageno des Hrn. Moller war wol im Ganzen eine Nothhülfe und rief Hrn. Gunthers Talent für dergleichen Darstellungen lebhaft in das Andenken der Zuschauer zurück. Herrn Mollers Gesang hat durchaus zu wenig eigentlichen Ton, und ward hie und wie-

der durch ein Schnarren, wobey die Zungenspitze sich gegen die Zähne drängt, noch mehr in dieser Rücksicht beeinträchtigt. Sein Spiel war recht ahnl und mindestens ohne Ueberladung und falsche Buffonerie. — Die drey Genien (Dem. A., Dem. S. Sekunda und ein Chorsänger) waren gut und fest eingesungen, und diese Parthieen wurden hier bisher noch nie mit ähnlicher Sicherheit ausgeführt; dagegen aber liessen die drey Damen noch manches zu wünschen übrig, so wie sie denn überall die Plage und die schwarzen Dämonen dieser Oper zu seyn scheinen, und recht eigentlich auf Widerstreit und Disharmonie hinauswirken. — Die Papagena der Mad. Schmidt war vollkommen untadelhaft. — Die Geharnischten leisteten Genüge und dem Sprecher war kein bedeutender Vorwurf zu machen, so wie die Chöre meistentheils gut eingriffen und das Orchester das Ganze fest und mit Sicherheit unterstützte.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie et Variations sur un Air de Himmel: An Alexis send' ich dich — pour le Pianoforte — — par Wilh. Hahn Oeuvre 9. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel (Preis 20 Gr.)

Jene bekannte, überaus liebliche Melodie Himmels (die er aber, wie seine meisten, nur aufgehorcht und zugestutzt hatte) ist vom Verf. nicht sowol in ihrem sanftwehmüthigen Ausdruck, als vielmehr überhaupt als melodische Grundlage zu einem grossen, schweren Harmonie- und Figurenstück für sehr geübte Spieler bearbeitet worden. Die ernsthafte Einleitung, die die Erwartung spannet, ist reich an frey auslaufenden Gängen und modernen Verzierungen. Unter den Variationen, die immer vollauf zu thun geben, zeichnen sich, nach des Ref. Urtheil, besonders aus No. 1. durch Ungewöhnliches in der Erfindung, feste Haltung und schönen Pianoforte-Effect; No. 5, gleichfalls durch den letzten, besonders vom *Tremolo* an; und No. 6, durch eigenthümliche Erfindung, kunstreiche Anordnung und treffliche Wirkung. Diese letzte Variation ist vielmehr eine ziemlich grosse Phantasie über jenes Thema; und die fünfte ein gleichfalls langes freyes Capriccio über dasselbe. — Vorzutragen ist das Ganze allerdings schwer, und will auch von ausgezeichneten Spielern studirt seyn, nicht nur den Noten, sondern auch dem Sinne nach: aber sie können sich dann auch einen, ihnen sehr vortheilhaften Eindruck mit Sicherheit versprechen.

Sonate pour Pianoforte à quatre mains, composée par C. H. Rinck. Oeuv. 50. No. 1. à Offenbach, chez J. André (Pr. 1 Guld. 30 kr.)

Der Verf. hat bekanntlich einen leichten, fliessenden Styl, angenehme und doch nicht gemeine Melodien; auch überladet er seine Compositionen nicht mit zwecklosen Schwierigkeiten und rauhen Modulationen, weshalb sie zur Uebung für Anfänger des Clavierspiels mit allem Rechte empfohlen werden können. Auch diese vierhändige Sonate (aus F dur) hat diese Vorzüge, ist gefällig, fehlerfrey im Satze, und wird einem schon etwas vorgeschrittenen Schüler viel Vergnügen machen. Sie enthält ein spielendes Allegro, ein kurzes *Adagio cantabile*, und ein Polonoisenartiges Rondo, dessen letztere Hälfte (S. 18 u. 19.) von dem Gesagten eine kleine Ausnahme macht, indem sich hier der Verf. in eine Reihe von unruhigen Modulationen verlaufen hat, die den heitern Eindruck des Ganzen unangenehm stören.

La Ricordanza, Divertimento per il Pianoforte, comp. di J. B. Cramer. Lipsia, presso Peters (Pr. 12 Gr.)

Der Titel ist wol nur — ein Titel: ein Unterscheidungszeichen, besser lautend und leichter zu merken, als eine Zahl. Das Werkchen enthält ein kurzes, sehr angenehmes *Andante*, ein ziemlich langes, bis auf einen gewissen Grad bravourmässiges Allegro und ein mehr kurzes, als langes, gefälliges Rondo; alle drey Sätze, wie man deren von dem geehrten Verf. schon viele hat, wie man sie aber doch immer wieder gern von ihm annimmt. Die Stücke sind nicht für ganz Ungeübte; doch mehr leicht als schwer auszuführen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten September. No. 35. 1819.

Einige Worte über die musikalische Bildung jetziger Zeit.
(Beschluss aus No. 34)

Soll etwas in das Leben eines ganzen Volkes Eingreifendes gebildet und gefördert werden, so ist jederzeit der Anfang damit zu machen bey der Jugend, welche, allen Eindrücken ausgeöffnet, diejenigen, welche sie empfangen hat, zum Charakter der künftigen Generation erhebt. Daher muss, wenn in der Musik es besser werden soll, auch dazu der Grund bey der Bildung der Jugend gelegt werden. Es versteht sich nun von selbst, dass, wo ein Unterricht in der Musik begonnen und ertheilt wird, jene oben gerügte ungründliche Eile schlechthin verbannt bleiben muss, und nach den Grundsätzen der allgemeinen Methodik keine Stufe darf nur unsicher gewonnen, oder gar übersprungen werden, auf welcher Jeder fest und ohne Wanken muss stehen können, der einst etwas Tüchtiges zu leisten wünscht. Ferner bedarf es nach dem bisherigen keiner weitern Ausführung, dass die Kunst nie dem Schüler dargestellt werden darf, als ein Mittel zur Erreichung äusserer Zwecke, am allerwenigsten als ein Prunkmittel zur Befriedigung der Eitelkeit. Das Kind braucht beym Anfange seines Musikunterrichts gar keinen Grund zu wissen, warum es Musik lerne, als den einfachen Willen der Eltern und Lehrer, dem eben gelernt werden soll. Wird dieser Unterricht dann nur im rechten Sinn ertheilt, so offenbart sich die Bedeutung des Gelernten sicher schon selbst. Damit aber diese Offenbarung erleichtert werde, sollte man darauf dringen, dass durchaus kein musikalischer Unterricht anders, als mit Unterricht im Gesang eröffnet werde. Im Gesang liegt die höchste Kraft der Musik, hier tönt sie, so zu sagen, am menschlichsten; der Gesang kommt aus der Tiefe der Brust, zeugt am deutlichsten vom Gefühl, und erweckt das Gefühl am kräftigsten; die ersten Töne, welche der Mensch musikalisch hervorbringt, seyen ihm nicht von aussen gegeben, durch den Sinn erst in seine Seele dringende, sondern in seinem Innersten erzeugt, sollen sie aus demselben hervorquellen, als die wahrhafteste, beseelteste Sprache dessen, was er innerlich fühlt. Denn wird es nimmermehr möglich seyn, eine Musik anders zu geben und zu hören, als mit dieser steten Beziehung auf das Innere, nicht möglich, einer Musik Beyfall zu schenken, die es mit nichts, als mit dem äussern Sinne, oder gar mit Seiltänzerkünsten zu thun hat. Man wende nicht ein, dass in vielen Fällen ein physisches Hinderniss, Mangel einer schönen Stimme, die Ausführung dieses Vorschlags hindern werde; es handelt sich ja hier nicht um das Gewinnen einer Sängervirtuosität, sondern nur um die Erweckung und Belebung des rechten musikalischen Sinnes. Ob der Schüler mit einer besonders wohlklingenden Stimme singe oder nicht, und ob ein Zuhörer daran Wohlgefallen werde finden können, darauf kommt es hier zunächst gar nicht an, wenn überhaupt nicht die Fähigkeit musikalischer Ausbildung gänzlich fehlt, es sey die Stimme des Schülers, welche sie wolle, für ihn selbst und für sein Gemüth wirkt sein Gesang dennoch, was er soll. Ueberdiess würde sicherlich, wenn nur der Unterricht immer früh genug und nach rechter Weise begonnen würde, die Klage über schlechte Stimmen immer seltner werden. Dass die Wahl der Lieder, welche man den Schüler anfangs singen heisst, mit der grössten Sorgfalt müsste getroffen werden, versteht sich von selbst, sie müssten, jedes einen bestimmten, dem Jugendleben angemessenen Charakter tragen und klar aussprechen. Sobald es die Umstände gestatteten, müsste übrigens fortgeschritten werden zum

Singen, nicht von Bravourarien, sondern von Choralmelodien; denn, wie alle Kunst von Religion ausgegangen, so namentlich Musik von der christlichen; und darum sollte religiöse Musik auch in jedem einzelnen die Basis seiner musikalischen Bildung seyn. Auf diese Grundlage aufgeführt, würde dann ein Tempel sich im Menschen erbauen, dem kein kraftloses Tongeleyer sich nahen dürfte, der so manchen unlautern Gedanken ferne von sich hielte. So würde nach und nach die innige Theilnahme an derjenigen Gattung von Musik, welche überhaupt die höchste, gleichwohl jetzt am wenigsten geachtete ist, nemlich an der Kirchenmusik wieder erwachen; denn würde man nicht mehr so oft die betrübende Erfahrung machen müssen, dass, besonders in protestantischen Städten, gemeine Karnevalsopern mit reich besetztem Orchester und verhältnissmässig grossem musikalischen Aufwand gegeben werden, bey Aufführung von Kirchenmusiken aber kaum ein paar kärglich besoldete Stadtmusiker ihren Frohndienst leisten, Dilettanten aber nicht leicht zur Theilnahme bewogen werden können. Zu wundern ist es dann freylich nicht, dass diejenigen Männer, welchen die Leitung der Kirchenmusiken übertragen ist, auch bey dem besten Willen, selten etwas tüchtiges zu leisten vermögen. Und gerade hier wäre der rechte Ort, wo es den Eltern Freude machen sollte, ihre Kinder an den musikalischen Aufführungen thätigen Antheil nehmen zu lassen, hier, wo das Höchsten Preis und die Erbauung der andächtigen Christengemeinde Zweck des Singens und Spielens wäre, wo die Unbemerktheit der Person und der Mangel an Gelegenheit zur Schaustellung äusserer Fertigkeit ein Prunken der Eitelkeit gar nicht möglich machte. — Besonders um diese letztere zu verhüten, würde es auch von dem grössten Nutzen seyn, die Schüler, sey es im Gesang, oder in der Instrumentalmusik, recht häufig in mehrstimmigen Tonstücken zu üben, in welchen keiner gerade eine hervorstechende Hauptrolle zu spielen hätte, sondern alle sich vereinigen müssten, um gemeinschaftlich eine musikalische Wirkung hervorzubringen, die ein einzelner nicht hervorzubringen vermöchte. Ueberhaupt würde ein anspruchloses Zusammentreten zu musikalischen Uebungen im häuslichen Kreise, wo es blos die Kunst und ihren reinen Genuss, nicht den Beyfall von einer Menge glänzender Gäste gelte, welche das Loben und Preisen für Pflicht der Höflichkeit halten, am trefflichsten die Belebung des ächten musikalischen Sinnes fördern und von da aus würde dann ein wahrhaft guter Geist auch in die öffentlichen Leistungen dringen.

Ferner sollte es Gesetz für die musikalische Bildung werden, dass jeder, der sich das Erlernen irgend eines andern Instrumentes vorgenommen hätte, zuvor Unterricht im Clavierspiel erhalten müsste, in so weit, bis er wenigstens jeden Choral mit Sicherheit vortragen könnte, und dieses Choralspielen müsste denn auch während des übrigen Unterrichts in beständiger Uebung erhalten werden. Denn die Beschäftigung blos mit solchen Instrumenten, denen, auf Melodie beschränkt, der Vortrag mehrstimmiger Harmonie versagt ist, führt so leicht zu einem weichlichen Schwelgen in Tönen, welches zumal deutscher Nationalität unwürdig ist. In der Ausbildung der Harmonie feyert ihrer Natur gemäss deutsche Eigenthümlichkeit einen ihrer Triumphe, und schon deshalb sollte jeder Musikliebende Deutsche sich zur Pflicht machen, wenigstens zu einer elementarischen Kenntniss derselben zu gelangen, denn von einem vollständigen theoretischen Studium soll und kann hier natürlich die Rede nicht seyn. — Aber auch abgesehen von dem gewissermassen patriotischen Grunde, es ist, wie schon oben angedeutet, um der Tüchtigkeit der musikalischen Bildung überhaupt willen nothwendig, dass das heitere, gefällige Spiel der Melodie in Verbindung gebracht werde mit dem gediegenen, gewichtvollen Ernste, der ihm unterliegen muss, wenn es nicht Gefahr laufen soll, sich ins Leere, Tändelnde zu verlaufen. Dadurch wird dann die Empfänglichkeit herbeygeführt für den Genuss von Werken, die, oft die trefflichsten, ihren grössten Werth nicht gerade in den Reiz der Melodie setzen; dadurch wird ferner das rechte Anhören jeglicher Musik nicht etwa blos erleichtert, sondern eigentlich erst möglich gemacht, indem die Einsicht in den innern Bau und die das Ganze begründenden Verhältnisse des Kunstwerks, und der Blick in die Seele des Meisters geöffnet wird; dadurch würde endlich die Liebe zur Einfachheit wieder zurückgebracht werden, die keinen Gefallen findet an einer Ueberladung, die mehr betäubt, als erfreut, an willkührlichen, zwecklosen Sonderbarkeiten, die durch augenblickliche Ueberraschungen geistvolle Neuheit ersetzen wollen, und den Sinn verwirren, so dass er den Weg der wahren Schö-

hst nicht mehr erkennt. — Einen beträchtlichen Vorsprung hatten auf der Bahn zur rechten musikalischen Bildung auch bisher schon diejenigen voraus, welche das Klavier sich zu ihrem Instrumente gewählt hatten, wenn nur der Unterricht einigermaassen gut war und nicht Nebenumstände, wie sie in diesem Aufsatze genannt und gerügt sind, alles wieder verdarben; aber gerade, weil das Spiel dieses Instrumentes am allerhäufigsten gelernt, gerade weil mittelst dieses Instrumentes so oft die Musik zu schlechtem Missbrauch herabgewürdigt wird, gerade weil Schüler im Klavierspiel nächst denen im Gesang am allermeisten in Gefahr sind, von einer Fluth bedeutungsloser, fader Tonstücke überschwemmt zu werden, deswegen sollte man gerade in diesem Theil des Musikunterrichts den Ersatz zu bringen suchen, zu dessen Erweckung unter allen Instrumenten, die gewöhnlich erlernt werden, dieses am meisten geschaffen ist.

Diese einfachen, hier nur angedeuteten Vorschläge sind keineswegs in der Meynung gemacht, als könnte durch ihre Beachtung allen eingerissenen Fehlern auf einmal abgeholfen werden; aber das lässt sich doch mit ziemlicher Gewissheit annehmen, dass im Allgemeinen ein ernsteres Streben dadurch in das Lernen und Ueben der Musik würde gebracht werden. Auszuführen wären diese Vorschläge leicht, und jeder Lehrer würde ihre Ausführung zu den übrigen Theilen des musikalischen Unterrichtes, die darüber keineswegs vernachlässigt werden sollen, ohne Mühe in das richtige Verhältniss zu setzen wissen, nur dürfte der gute Wille nicht fehlen, und müssten nicht von anders Denkenden Hindernisse in den Weg gelegt werden. Allein das ist ja doch wohl zu hoffen, dass wenigstens die Mehrzahl der Eltern es gut genug mit ihren Kindern meint, um auch dieser Seite ihrer gesammten Bildung diejenige Richtung zu geben, welche für ihr ganzes Leben von nicht zu berechnenden, heilsamen Folgen seyn muss, — dass wenigstens die Mehrzahl der Musiklehrer eines tiefen Unwillens über die Entwürdigung ihrer Kunst fähig sey, zu welcher sie selbst so oft sich als Helfer sollen gebrauchen lassen, dass sie sich zu einer Begeisterung erheben können, welche ihnen Muth und Kraft verleihe zum Widerstreben gegen das Schlechte; — es ist endlich zu hoffen, dass selbst das grössere Publikum bald werde das Haschen nach eitlem, nicht bloss leer lassenden, sondern auch leerenden Musikgenuss, dass es die Wahrheit ernster Worte, wenn sie nur von vielen Seiten gehört werden, nicht von sich stösst, und theils mit Einsicht und Freyheit den ächten musikalischen Sinn zurückführen helfe, theils aber den mächtigen Einflüssen seiner in der Jugend heranreifenden Wiedergeburt sich, auch wenn es wollte, nicht entziehen könne und je weiter dieselbe gedeiht, desto weniger vermöge, ihr entgegen zu wirken.

J. C. H.

NACHRICHTEN.

London. July. Eine neue Symphonie von *Clementi* wurde neulich in dem Concert der philharmonischen Gesellschaft und in verschiedenen andern Concerten zu London mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt. Diese schöne Composition ist mit dem glücklichen Genie entworfen und mit der meisterhaften Kunstmacht ausgeführt, welche die Werke dieses grossen Tonsetzers auszeichnen. Sie geht aus D dur. Auf die kurze, aber majestätische Einleitung folgt ein gestaltvolles Allegro, über dessen Anfangs-Thema, am nachdrücklichen Schlusse des ersten Tutti, der Verfasser einen bewundernswürdigen Kanon gearbeitet hat, den die Violinen anfangen und um einen Takt später die Violoncelle und Bratschen beantworten. Dann kommt ein Satz, den die Italiener il Passetto nennen, eine äusserst gefällige Melodie, welche auf natürliche Art zu einem zweyten Kanon più stretto führt, wo die Violinen anfangen und einen halben Takt später alle Bässe, mit Blasinstrumenten verstärkt, antworten. Hiermit schliesst der erste Theil. Im zweyten Theil ergreifen die zweyten Violinen und Flöten die Anfangsnoten des vorhergehenden Kanons, während die erste Violine das Anfangsthema auf eine sehr sinnreiche und ergötzliche Art per augmentationem anwebt. Hieraus entwickeln sich Modulationen in doppelten Contrapunkten, welche das Subject des Kanons schön in eine unerwartete Tonart überführen, und hier zeigt der Meister seine Macht über seinen Stoff in den reichsten und hinreissendsten Modulationen im fugirten Styl. Eine Pause tritt nun ein, wo eine neue Art vierstimmigen Kanon per augmentationem von mannigfachen Wendun-

gen über das Anfangsthema zu Gehör zu bringen. Dieser Kanon beginnt piano, aber durch allmählige Zusammensetzung des Stoffes wird die Stärke der Composition so erhöhet, bis sie die ganze Kraft des Orchesters aufbietet. Darauf erfolgt wieder eine Pause, und nach einer Wiederholung der Hauptgedanken aus dem ersten Theile, wird der zweyte Theil zu einem höchst lebhaften und effectvollen Schlusse geführt. Das nächste Stück ist ein Larghetto cantabile in G dur, von annehmender Schönheit und Innigkeit, worin über das Anfangsthema ein *dreystimmiger* Kanon zwischen den Violoncellen, Bratschen und ersten Violinen, allmählig verstärkt von den Blasinstrumenten, eine eben so ausserordentliche als wahrhaft erfreuliche Wirkung hervorbringt. Hierauf folgt ein Minuetto pastorale in D dur, von grösster Originalität. Ein Satz im Mollton vertritt die Stelle des gewöhnlichen Trio und die ganze Menuett ist wegen der vielen schönen, neuen reichen Veränderungen, die der Componist bey den Wiederholungen angebracht hat, für das ganze Orchester vollständig ausgeschrieben. Das Thema des Finale ist höchst anmuthig und mit vieler Lebhaftigkeit behandelt; die doppelten Contrapuncte, womit es bereichert ist, offenbaren des Verfassers tiefe Einsicht, während sie dem Orchester den mächtigsten Effect geben. Weil der Componist bemerkte, dass die Coda nicht Feuer genug hatte, so schrieb er eine andere für die zweyte Aufführung, welche den lautesten Beyfall fand.

Diese Production ist gewiss unter die grössten klassischen Werke zu zählen, welche dem Geschmack seine Richtung zu geben, und auch die Bewunderung künftiger Zeiten zu erregen bestimmt sind.

Mayland, im August. Herr Mayer-Beer hat bereits drey Opern in Italien mit vielem Glücke geschrieben. Seine letzte Oper: *Emma* *), fand in Venedig eine so ausgezeichnete Aufnahme, dass sie mit Rossini den Sieg theilte, und sogar, nach dem Urtheile vieler, den Sieg über ihn gewann. Er dirigirte die Aufführung dieser Oper selbst und wurde mehrmals genöthigt, auf der Bühne zu erscheinen, um die rauschendsten Beyfallsbezeugungen zu empfangen. Nunmehr ist dieser deutsche Künstler bey uns einheimisch geworden und nächstens werden jene drey Opern auch in den anderen grossen Städten Italiens gegeben werden. Zu künftigem *Karneval* componirt er eine neue Oper sogar für unser grosses Theater.

*) Wir theilen ein Stück daraus in der Beylage dieses Blattes mit. d. Red.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate July, 1819.

So schmeichelhaft mir auch die Aufmerksamkeit seyn muss, welche mein *Aufruf an die deutschen Componisten* hin und wieder erregt hat, so leid thut es mir dennoch, dass ich, wie mir aus mehreren deshalb an mich ergangenen Schreiben deutlich wird, bey dem in Frage stehenden Gegenstande unmittelbarer in Anspruch genommen werde, als es die Natur der Dinge hätte erwarten lassen. Was die Hauptsache anbetrifft, so kommt hier Alles auf Eins an, das Eine heisst Talent: wer sich das zutraut, oder vielmehr, wem bereits der Erfolg gezeigt hat, dass er, wo nicht Meisterstücke, doch wenigstens verdienstliche, von *gebildeten Männern gelobte Arbeiten* hervorzubringen im Stande ist, der nehme die Post und reise nach Paris. Dass, unter dieser Voraussetzung, die höchste Wahrscheinlichkeit eines Gelingens vorhanden ist, das habe ich in meinem Aufrufe nicht auf's Gerathewohl (denn jeder Leichtsinn wäre hier strafbar gewesen), sondern nach der reiflichsten Erwägung der Umstände zu beweisen gesucht. Ueberhaupt nehmen alle diejenigen Componisten, die mich in dieser Angelegenheit mit ihren Schreiben beehrt haben, an Nebendingen mehr Anstoss, als an der Hauptsache: letztere, nämlich das Talent, scheint allen erwiesen zu seyn, dahingegen Ausserwesentliche grosse Besorgnisse bey ihnen erregen. So, zum Beyspiel, glauben die meisten, dass der Mangel an vollkommener Kenntniss der französischen Sprache ein Hinderniss zur Erreichung des vorgesetzten Zwecks seyn dürfte. Aber diese *vollkommene Kenntniss* der Sprache ist so gewiss erlässlich, als Gluck, Piccini und Sacchini sie nie besessen haben: ein blosses Verstehen derselben ist um so mehr hinlänglich, als es hier die Sitte will, dass der Componist mit dem Dichter Hand in Hand, oder vielmehr dass sich beyde einander in die Hände arbeiten. Auch an der sogenannten Metrik der französischen Sprache haben einige Anstoss genommen: das, wie die Franzosen so un

benennen belieben, besteht blos in Abzählung der Sylben, und die musikalische Behandlung hat dabey wie auf den rhythmisch-poetischen Accent (denn ein solcher existirt nicht), kaum einmal auf die Quantität der prosaischen Aussprache Rücksicht zu nehmen. Das Wenige, was hier etwa das Herkommen als Regel aufgestellt haben möchte, würde ebenfalls der Dichter dem Componisten deutlich machen. Die meiste Furcht aber scheint den Competenten von der vermeinten Eifersüchtley der Feydeauischen Tonsetzer eingejagt zu werden. Auch dieser Umstand verdient wenige, vielleicht sogar gar keine Berücksichtigung. Der eifersüchtigste Liebhaber der komischen Polyhymnia, Nicolo, ist todt: dieser war wirklich in seiner Liebe zum Theater Feydeau, so wie in seinem Bestreben, der einzige und ausschliessende Besitzer desselben zu seyn, ganz Italiener. Die übrigen Componisten desselben sind Franzosen im doppelten Sinne des Worts: der Eifer noch eigenen Beyfalls beseelt sie, die Eifersucht auf fremden ist ihrem Charakter fremd. Was sie etwa davon empfinden, sind Anwandlungen, keine Leidenschaft. Auch würde sich hier im Nothfalle die Administration des Theaters, deren unmittelbares Interesse bey dem Schicksale der von ihr aufgeführten Werke zu's Spiel kommt, durch Freybillette, wie auch durch die Hülfsmittel, die sie im Parterre unter dem Kronleuchter besitzt, aus der Verlegenheit zu ziehen wissen. Die übrigen in Anregung gebrachten Puncte, wie, zum Beyspiel, alle ökonomischen Dinge, muss ich mit Stillschweigen übergehen. Diese Erklärung habe ich theils auf die bereits gethanen Anfragen, theils auf diejenigen, die noch vielleicht an mich ergehen dürften, geben wollen. Uebrigens bin ich bereit, allenthalben, wo es geschehen kann, mit Rath und That zu Hülfe zu kommen. Die Uebersendung von Partituren muss ich aber verbitten. Denn selbst wenn mein Urtheil in Sachen der musikalischen Kunst auf Untrüglichkeit Anspruch machen dürfte, würde die Einsicht der Partitur mich höchstens den *Buchstaben* der Composition erkennen lassen, *ihr Geist* aber, der allein durch das Gehör aufgefasst werden konnte, mir dennoch verborgen bleiben.

Es soll meinen Lesern ein Wunder verkündigt werden; ich habe von der grossen Oper zu reden und kann dennoch mit Freuden die Feder in die Hand nehmen. Dies Wunder hat Madame Fay bewirkt. Wer die Emphase nicht begreift, mit welcher ich begiune, der stelle sich an meine Stelle. Bisher war mir in Frankreich von der tragischen Schauspielkunst nichts weiter kund geworden, als eine geistige und körperliche Plastik, als psychologisch-stereotypische Matrizen, erfunden, um in ihnen die Affecte, wie Druckplatten, abzuklatschen; von der Singkunst nichts, als prosaisch-declamatorische Rednerfiguren, vom Verstande ausgehend und zum Verstande sprechend. Nun erscheint Madame Fay und aus ihrem Munde höre ich zum erstenmale auf dem grossen Operntheater, statt der eingeengten Organe französischer Kehlen, jenen südlich-italienischen gedämpften Harmonicaton, nicht kreischend schreiend wie Glockenklang, sondern dem Gehöre sanft schmeichelnd, wie etwa Sammt und Seide dem Gefühle; statt der zerhackten einzelnen Redetheile des französischen declamatorischen Gesanges, den einen und ungetheilten romantisch-melodischen Vortrag, den die Leidenschaft des Herzens und nicht der Witz des Kopfes schafft, und endlich statt der Formgiesserey und des Meissel- und Hammerwerks, aus dem Innersten des Gemüths in einer einzigen grossen Masse entspringende, rein poetische Charakterdarstellungen. So viel im Allgemeinen über diese höchst geniale Frau. Ihre Vorzüge einzeln betrachtet, scheint diese Sängerin weniger den materiellen Schwierigkeiten, die leicht zu erlernen sind, als dem natürlichen einheitsvollen Vortrage, den man sich nur sehr schwer aneignen kann, zu huldigen. Ihr Vortrag ist der intensiv-gediegenste, ihr Portamento das vollendetste, welche mir an irgend einer französischen Sängerin vorgekommen sind. Ihrer schauspielkünstlerischen Darstellung lässt sich, dünkt mich, kein grösserer Lobspruch ertheilen, als wenn ich sage, dass sie, wenigstens dem Style nach, mit den Leistungen der nie zu ersetzenden verstorbenen Bethmann eine entfernte Aehnlichkeit haben. Diese Aehnlichkeit geht so weit, dass ich sie, besonders in der Vestalin (einer Rolle, die mit der Maria Stuart, dem nie zu übertreffenden Triumphe der genannten deutschen Künstlerin, mehr als einen Anklang haben dürfte) für Copie der letztern halten würde, wenn Madame Fay im Stande gewesen wäre, das Original (hier ein Original im doppelten Verstande) zu sehen. Ich mag und darf hier keine schauspielkünstlerische Beurtheilung

schreiben; also will ich, unter hundert anderen vortrefflichen Zügen, nur den einzigen ausheben, wo Julia, sich des Geliebten erinnernd, den Namen Licinius ausspricht. Es ist unmöglich, in diesen, so wie in den zweyten ihm ähnlichen Moment, lieblich-entzückendere und doch so ungemein tragisch-bedeutsame Zärtlichkeit zu legen. Alles übrige muss ich mit Stillschweigen übergehen, selbst die einheitsvolle tragische Haltung, welche sie vom ersten bis zum letzten Worte ihrer Rolle zu geben weiss, so wie den vollendeten äussern scenarischen Mechanismus, die theatralische Decenz, welche diese Künstlerin selbst in der geringsten Armbewegung entwickelt. Dieser Mechanismus, der so absolut von dem sinn- und schönheitslosen Hand- und Fussträgereyen der Schauspieler auf dem grossen Operntheater, besonders der Dame Branchu und des Sieur Nourrit, verschieden ist, möchte zu dem Glauben verleiten, Madame Fay sey keine Französin. Eine so hohe Ausbildung des Talents lässt natürlich zum voraus setzen, dass Madame Fay nicht mehr in der Blüthe der Jugend seyn könne: dieses Umstandes bedienen sich jetzt die Journalisten als der einzigen Waffe, um damit gegen die hohe, aber ihnen bisher wahrscheinlich noch nicht tributbare Ueberlegenheit der Madame Fay anzukämpfen. Doch müssen sie dennoch eingestehen, dass, wenn diese Schauspielerin auch kein junges Mädchen mehr ist, sie dennoch die schönste, imponirendste formenreichste Gestalt besitzt, welche man seit langer Zeit auf dem grossen Operntheater gesehen hat. Die beyden grossen Debuts dieser Künstlerin, die *Vestalin* und *Armide*, sind so glänzend, und des Publicums eine solche Menge, der Freunde unter dem Kronleuchter aber so wenige, oder vielmehr gar keine gewesen, dass sie beyde Rollen jede noch zweymal hat wiederholen müssen. Zu Anfange des nächsten Monats wird sie als *Clytemnestra* in der *Iphigenie in Aulis* auftreten. Ihr Engagement wird als unbezweifelt vorausgesetzt.

Endlich hört man wieder etwas von der *Olympia* des Herrn Spontini, freylich immer noch keine Noten, aber doch Sagen. Die Handlung dieses Trauerspiels trägt sich bekanntlich zu Ephesus zu, vor und in dem berühmten, für eins der sieben Wunderwerke der alten Welt geltenden Tempel. Voltaire schreibt die Decoration also vor: *Le fond du theatre represente un Temple, dont les trois portes fermées sont ornées de larges pilastres; les deux ailes forment un vaste péristyle.* Diese Worte hat der Operamahler Degotty zum Texte gewählt und darnach ein Farbenwerk bearbeitet, welches, sagt man, nicht das siebente, sondern das erste Wunderwerk der Welt, nämlich der Innern der grossen Oper, seyn soll. Ich bin noch nicht so glücklich gewesen, dasselbe mit eigenen Augen anschauen zu können, *non omnibus licet adire — Ephesum.* Ich weiss also nicht, wie es der moderne Ktesiphon mit den hundert sieben und zwanzig, sechzig Fuss hohen jonischen Säulen seines Ur-Urahnherrn mag gehalten haben, glaube aber, dass dem historischen Einmaleins, auf welches die Franzosen sonst grosse Dinge zu halten pflegen, wird ein derber Schnitzer über das Gesicht gemacht worden seyn. Denn so gross auch das Operntheater ist, so möchte sich doch die nöthige Säulenzahl nur in lilliputischen Dimensionen darauf nachbilden lassen.

Nicht allein das Talent der melodischen Kunst hat Apollo der Madame Fay ertheilt; auch mit der Gabe der Heilkunde ist sie von ihm beschenkt worden: diese Künstlerin hat so eben Madame Branchu von einer der Sage nach schweren Krankheit geheilt, in welche letztere plötzlich (und ihre zu wissen, wie?) verfallen war. Es heisst, die Genesene werde in den ersten Tagen des kommenden Monats als Hypermnestra in den Danaiden zum erstenmale wieder auftreten. Und nun sage man noch, dass der Künstlerneid zu nichts tauglich auf der Welt ist!

Das Theater Feydeau hat im verflossenen Monate einen Sieg über die Ungunst des Publicums davon getragen, der von der Natur derjenigen ist, von denen ein bekannter grosser General zu sagen pflegte: noch einen solchen Sieg und wir sind vollkommen geschlagen. *L'Officier enlevé* (*der entführte Officier*), Oper in einem Aufzuge, Musik von Berton, ist weder ausgepfiffen, noch beklatscht worden: das Publikum hat sich völlig gleichgültig dagegen gezeigt. Was die Musik anbetrifft (ich würde *Noten* sagen, wenn hier nicht von einem musikalische verdienstvollen Componisten die Rede wäre), so scheint es, als ob Herr Berton, so wie mehre andere französische Tonsetzer, die Musik aus einem zu romantischen Gesichtspuncte zu betrachten anfängt. Die Musik soll freylich nicht zum Verstande sprechen, das heisst, sie soll nicht, einen Tact um den andern, bald Ach und Weh durch Gemurmel, bald Freude

und Wonne durch Gequieke, und dann wieder Zorn und Wuth durch Hauhau mahlen wollen; aber von der andern Seite ist es dem Componisten doch auch nicht erlaubt, es mit der musikalischen Darstellung zu halten, wie es früherhin einige deutsche Dichter mit der poetisch-romantischen gethan, das heisst, nach demselben reiflich ersonnenen Plane, nach welchem der Sämann seinen Samen ausstreut, Noten auf das Papier zu streuen. Mit den Samenkörnern braucht man es so genau nicht zu nehmen, denn in jedem derselben liegt bereits eine Schöpfung; und doch wird diese zerstört, wenn man damit zu holter und polter umgeht und das eine Korn durch das andere erstickt. Aber mit den Noten verhält es sich anders: die sind an sich todt und erhalten erst durch eine künstlerische, schöpferische *Zusammenstellung* (und in diesem Sinne hat das Wort *Composition* einen so hohen Sinn) Leben und Bedeutung. Wer es bedauern möchte, dass der Sämann leichteres Spiel habe, als der Tonsetzer, dem rathe ich, seinem Berufe nicht länger Gewalt anzuthun: möge er das Notenpapier bey Seite legen und statt dessen die Schürze mit dem Samen ergreifen!

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sei Canzonette per Voce sola coll' accompagn. di Pianoforte, comp. — — da Pietro Lindpaintner. In Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Hr. L. hat sich seit einiger Zeit durch nicht wenige mit gerechtem Beyfall aufgenommene Compositionen verschiedener Gattungen hervorgethan. Von denen, die seit etwa zwey Jahren erschienen, ist dem Ref. schwerlich etwas ganz unbekannt geblieben: und, kaum eine oder die andere Kleinigkeit abgerechnet, hat er überall rühmliche Beweise von einer nicht arm fliessenden Gabe eigener Erfindung, von viel Gewandtheit in harmonischer Ausführung, von Erfahrung in dem, was man effectuirend nennt, und von Kenntniss — zwar auch des Gesanges, doch mehr noch der Instrumentirung, gefunden; bestimmt auszustellen aber (im Allgemeinen nämlich) kaum etwas, ausser, dass derselbe sich noch nicht zur Einfachheit und Selbstbeschränkung hindurchgeschrieben hat, sondern noch zu gern *alles* heraussagt, mithin der Guten (*im* Einzelnen und *am* Einzelnen) öfters noch zu viel thut. — Für alles jene Rühmliche geben nun diese Canzonetten gleichfalls Belege; so wie für das Ausgestellte — manche derselben auch. Man überbietet die Gattung, wenn man die Canzonette gewissermaassen wie eine grosse, ernste Scene behandelt; und da es nun doch unmöglich bleibt, will man nur einigermaassen in den nöthigen Gränzen sich halten, durch solche Behandlung auch wieder alles zu erfüllen, was man jetzt von einer Scene dieser Art verlangt: so heisst es nicht, um blosse Worte und Namen streiten, wenn man dagegen spricht. Es ist auch, als ob sich die Gattung auf der Stelle für die angethane Gewalt entgegenzusetzen rächte: Ref. findet von den hier gebotenen Stücken eben die so in's Grosse behandelten, namentlich gleich das erste, besonders das Recitativ, nicht zum besten gelungen. Dass auch diese Stücke damit nicht aufhören, interessant zu seyn, braucht kaum hinzugesetzt zu werden. Aber weit gelungener findet der Ref. die kleineren, die zugleich der Gattung treu bleiben, und zwar im Charakter und Styl, wie im Umfang. Vor allen die beyden letzten Nummern. Diese hört man, und werden sie gut gesungen, hört man sie oftmals, mit ganz ungestörtem Vergnügen. Nach ihnen stellt der Ref. No. 2 und 3. — Um diese Canzonetten gut vorzutragen, wird zwar eine gebildete Stimme und ein nicht ganz ungeübter Begleiter erfordert — bey welchen beyden übrigens Sinn für den Sinn vorausgesetzt wird: dann aber werden sie hier nichts schwierig, und auch alles so abgefasst finden (namentlich auch, was die ausgeschriebenen, stets wohlgefälligen, und nicht selten eigenthümlichen Verzierungen des Gesanges betrifft), dass sie ihre Vorzüge, sich gegenseitig und den Zuhörern zur Freude, geltend machen können. Ihnen werde daher dies Werkchen zunächst empfohlen: und Andere mögen dann sich Ihnen nachbilden lernen.

---

1. *Introduction et Rondo scherzando pour le Pianoforte, par Ferdin. Ries.* Oeuvr. 64. No. 2. Leipzig, chez Peters. (Preis 12 Gr.)
2. *Introduction et Variations pour le Pianoforte par Ferdin. Ries.* Oeuvr. 75. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. Ries ist beschuldigt worden, seit er in England sich aufhält, als Componist das englische Manufactursystem angenommen zu haben; und wenn man diese Beschuldigung bey gar manchen seiner, von dort ausgegangenen Arbeiten nicht gerade hin abweisen kann, so ist man ihm doch auch schuldig, hinzuzusetzen: er sorgt von Zeit zu Zeit dafür, dass man überzeugt werde, er vergesse über dem geschickten, routinirten Manufacturisten den talentvollen, gründlichen Künstler gleichfalls nicht. Das erste dieser Werkchen kann die Beschuldigung, das zweyte die Vertheidigung bestätigen. Jenes fängt gar pathetisch an, und imponirt, so viel man das mit drey Zeilen — denn so lang ist die Introduction — ohne Unbequemlichkeit kann; dann tritt das sehr muntere Rondothema ein, welches mit reich figurirten, ziemlich brillanten Zwischensätzen, zwar nicht aus-, aber doch zu Ende geführt wird. Dieser Satz ist nicht kurz. Das Ganze, fertig und präcis vorgetragen, nimmt sich bunt und ganz artig aus: weiter lässt sich aber schwerlich etwas darüber sagen. Für den Spieler hält es ohngefähr das Mittel zwischen schwer und leicht. — Das zweyte angezeigte Werkchen dagegen macht Hrn. R. Ehre, und gewiss jedem gebildeten Musikfreunde Freude. Es ist über Schulzens Melodie zu Claudiussens: Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher — geschrieben. Die Introduction deutet, noch wenigen allgemeineren Arpeggiaturen u. dgl., auf geschickte und angenehme Weise darauf hin, und bildet so eine wahre Einleitung. Sie führt zum Thema über. Von den Variationen sind nur wenige blos figurirend und zwar diese, theils bravoor-, theils gesangmässig: die meisten dagegen nehmen das Thema, wie es ist, bald in diese, bald in jene Stimme, und sagen nun das Ihrige, melodisch und harmonisch, und beydes auf gar nicht gewöhnliche Art, weiter aus. Ganz vorzüglich treten dabey, nach des Rec. Meynung, No. 5, 6 und 9 hervor. Mit dieser neunten Variation fangen sich nun die an, die freyer, den einzelnen Rhythmen nach, ins Grosse, als fortlaufende Phantasie gearbeitet sind, und in so fern einen einzigen, grossen und breiten Satz von nicht weniger, als eilf Seiten bilden. Hier zeigt Hr. R. einen eben so ausgezeichneten Reichthum an Erfindung, als an Erfahrenheit und Gewandheit auch in den kunstreicheren Formen des Styls, ohne dass er darum irgendwo dunkel oder schwerfällig würde, oder auch nur in unnatürliche Künsteley sich verlöre. Alles bleibt, auch für den Dilettanten, fasslich, alles effectvoll, alles auch dem Instrumente angemessen. Aber es verlangt, um gut ausgeführt zu werden, seinen Mann! dieser kann sich jedoch auch damit zeigen, und dann des Beyfalls aller Zuhörer gewärtig seyn. Das Ganze gehört zuverlässig unter das Vorzüglichste, was wir Hrn. R. von Arbeiten für das Pianoforte allein verdanken; und wir möchten es wol einmal von ihm selbst ausführen hören.

Kurze Anzeige.

Serenade pour Flûte, Viola et Guitarre, comp. — par Joseph Kuffner. Oeuvr 60. à Meyence, chez Schott (Pr. 1 Guld. 36 kr.

Ein gefälliges Unterhaltungsstück für drey nicht ungeübte Musikfreunde, von denen der Flötist am schwersten, doch nicht gerade schwer, der Bratschist in obligaten Stellen auch nicht immer leicht, der Guitarrist mehr reichlich, als schwer beschäftiget wird. Die Zusammenstellung dieser Instrumente, und noch mehr, wie sie gegen einander benutzt sind, nimmt sich gut aus. Im Ganzen herrscht mehr Heiterkeit, als Ernst; wie das auch bey solchen Stücken ganz recht ist. Es bestehet aus einem ziemlich langen *Allegro moderato* aus G dur, aus einem kurzen, cantabeln und romanzenartigen *Andante* aus C dur, und aus einem kleinen Thema mit acht Variationen aus C dur, an denen noch ein kleines Rondo kömmt, das gewissermassen für die neunte gelten kann.

(Hierzu die musikalische Beylage No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Chor der Richter

in der Oper: Emma di Resburgo von Meyerbeer.

1

Andantino quasi Allegretto

Corni. Tromboni

Oboe

Tenori

Coro

Bassi

Si de ci da giusti zia
Gericht darf'r theil der Richter,

Si de ci da
Spricht das Urtheil

giu
der

ri gore,
mit Strenge

del la legge la voce sua
Wenn die Stimme des Rechtes nur

stizia
Richter,

rigore
mit Strenge

del la
Wenn der

legge la su ... sim
Stimme des Rech tes nur

Tromboni

tenda
laut,

a tre mar il col pevole a tre

san da
laut,

immer dar die ... immer

nur il colpe ... le ... ap ... paru ... di ... quì la la patria sa ... ra

... Vaterland Segen und Heil

senza stromenti

e trampl la la pa ... tria sa ... ra ... egli ... vania ... mo-

Der ... er be-

... Heil

fumo ... sia morir ... menza

... zeichet

... clemenza

... Freuthan ... !

Tutti

all ... sigh ... a

So ... ihn

parez ... da ... es

... Der ... ! Er

e tran - quil - la la

e tran - quil - la la pa - tria

e tran - quil - la la pa - tria mi - o tran -

quil — la la pa — tria sa — ra sa — ra.

so — tirhand pres ich dein Loos. Corni Flauto dein Loos.

sa ra tran quil — la sa — ra tran —

dein Loos dein Loos ich dein Loos dann.

Trombone Trom. marcato morendo

quil — la sa — ra — —

— perio ich dein Loos

Corno solo

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten September. №. 36. 1819.

NACHRICHTEN.

Pariser musikalisches Allerley.
(Fortsetzung aus No. 35.)

Ihr Geiger und Geigergenossen aller fünf Welttheile, frohlocket laut! ihr habt das grosse Loos gewonnen! Zerschlagt alles Euer Hab und Gut, das heisst Eure Amati, Stradivari, Cremoneser u. s. w. Denn der Herr Marine-Artillerieofficier Chanot hat Geigen erfunden, die sich in Hinsicht des Tons zu den genannten Instrumenten verhalten sollen, wie Klappbüchsen zu Achtundvierzigpfündern. Wie es sich weiter mit dieser Erfindung verhalten möge, ist mir gänzlich unbekannt; aber die Herren vom Musikconservatorium, Boyeldieu, Catel, Berton, Cherubini, Kreutzer und wie sie weiter heissen mögen, die erklärt haben, dass die Instrumente des Herrn Chanot alle bisher vorhandenen Geigen übertreffen, möchten wahrscheinlich bessere Auskunft darüber geben können. Uebrigens will ich recht wol glauben, dass ein Artillerie-Officier, dessen Ohr von Mörsern und Haubitzen gebildet worden, sich auf den Schall besser versteht, als andere Leute.

Der *Chiroplast* des Herrn Logier ist nun bereits auf den Boulevards zum Anschauen und, wenn möglich, auch zum Verkaufe ausgestellt. Die Boulevards sind, wie jedermann weiss, die grossen Mode-Rumpelkammern, wo alles Neue zu schauen ist, was noch vier und zwanzig Stunden alt wird. Dahin gehört denn auch der Chiroplast, eine Erfindung, die beweist, dass die Musik, wie alles andere Politische, Moralische und Künstlerische in Europa auf seinem Culminationspuncte steht, einem Puncte, von wo spät oder früh ein völliger Herabsturz sich zu ereignen pflegt. Wenn mechanische Erfindungen, den Mechanismus von Handarbeiten zu erleichtern, allerdings von mehr oder minderem Nutzen sind, in so fern sie mehr oder weniger mechanische Kräfte entbehrlich machen, so zeigt es, dünkt mich, von einem absoluten Unverstande, einer geistigen, oder vielmehr genialischen Thätigkeit von hinten, das heisst durch Erleichterung der Handgriffe, nachhelfen zu wollen. Die Handgriffe beym Fortepianospiel sind ein Zweytes, ein von der inneren geistigen Anlage zu dieser Kunst Erzeugtes, können also nur von eben dieser inneren Anlage geleitet, modificirt und gebildet werden. Selbst wenn Herr Logier, oder ein anderer ihm ähnlicher Tausendkünstler, einen *Psychoplasten*, in welchem sich, statt der Faust, die Seele des Fortepianospielers, wie in einem musikalischen Nothstalle verschnüren und einschrauben liesse, erfunden hätte, würde sein Werk nur eitel Stückwerk seyn. Denn die Natur ist der einzige Plastiker, der die Seele des Künstlers formt.

Die Blätter des hiesigen vierblättrigen Geigen-Kleeblattes (Baillot, Lafont, Mazas, Boucher) haben sich um eins vermehrt: man spricht von einem Herrn *Fontana*, der zum Sologeiger der königlichen Privatmusik ernannt worden seyn soll. Dieser Künstler ist im Auslande, besonders in den Niederlanden und Holland gereist und bisher in Paris, wenigstens seit meinem Aufenthalte daselbst, noch nicht öffentlich aufgetreten. Es ist mir also nicht möglich, über sein Talent irgend ein Urtheil zu fällen.

De mortuis non nisi bene. Mit dieser Christenpflicht (denn der Heiden Pflicht war es nicht) halten es die hiesigen Journalisten. Kaum hat Madame Gail, die genannte Componistin der *deux Jaloux* und der *Sérénade*, an den Folgen einer Brustkrankheit die Augen zugeschlossen; so wird sie, deren bisher kein hiesiges öffentliches Blatt ohne Spott gedenken konnte, von den be-

sagten Herren eine femme célèbre genannt; ja die Frau von Staël selbst hat sich keiner hochtrabenderen Trauer- und Jammerphrasen zu erfreuen gehabt, als Madame Gail. Das wahrste Lob dieser Frau möchte sich etwa auf folgenden Ausspruch zurückführen lassen. Obgleich weder als Dichterin, noch als Componistin, noch als Sängerin, noch als Fortepianospielerin, das heisst, mit einem Worte, als wahre Künstlerin, irgend eine eigentliche Auszeichnung verdienend, hat Madame Gail dennoch als geistvoll gebildete Frau, welcher übrige Talente zum Schmucke dienten, einen bedeutenden Platz im gesellschaftlichen Leben eingenommen. Uebrigens erschien die Musik in dieser Dame mehr als der Gegenstand einer unwiderstehlichen Leidenschaft, denn als das Erzeugniss eines klaren, sich deutlich bewusst seyenden Enthusiasmus. Das Interesse, welches diese Musik erregt hat, würde sich vermuthlich über sie, als *Frau*, verbreitete, musste natürlich schwinden, wenn sie selbst, oder andere, in ihr die *Künstlerin* suchen wollten. Madame Gail ist die Gattin des Professors gleiches Namens, des berühmtesten Hellenisten, den Frankreich in diesem Augenblicke aufzuweisen haben durfte. Zwey Tage vor ihrem Tode hat ihr Sohn, ein hoffnungsvoller Jüngling von etwa achtzehn bis zwanzig Jahren, der in der königlichen Schule zu St. Cyr erzogen wird, einen der von dieser ausgesetzten grossen Preise erhalten.

Der obenerwähnte Chiroplast steht, da wo ich ihn auf den Boulevards gesehen habe, neben dem Metronomen des Herrn Mälzl. Das veranlasst mich, noch über dieses einige Worte zu sagen. Im Ganzen genommen gehört diese Erfindung, wie die des Chiroplasten, in die Kategorie derjenigen Verirrungen des menschlichen Geistes, die da beweisen, dass es um die Kunst selbst spät oder frühe geschehen ist, sobald man mechanische Erfindungen zu deren Verbesserung machen zu müssen glaubt. Es verhält sich damit, wie mit der Kritik, als Aristoteles zeigte, wie man Trauerspiele schreiben müsste, wo bereits niemand mehr vorhanden, der welche machen konnte. Was den Metronomen (dessen Erfindung sich Herr Mälzl aneignet, wogegen aber Herr ** m ** bedeutende Einreden gemacht hat) anbetrifft; so ist es sonderbar, dass Mozart und sämmtliche grosse Componisten Böhmens und Deutschlands, ihre unsterblichen Meisterwerke in die Welt geschickt haben, ohne zu befürchten, dass das Zeitmass ihrer Compositionen vergriffen werden möchte, während die Dreyercomponisten den Metronomen als das Herz ihrer Werke betrachten und in dem Tiktak desselben das Leben suchen, welches sie selbst in sie hineinzulegen nicht fähig sind. Ist diesen Herren alles psychologische und physiologische Studium des musikalischen Geistes der Nationen fremd? Wissen Sie nicht, dass den Nordländern ein langsameres Zeitmass eigen ist, als den Südländern? Diese Wahrheit musste, als rein historisch, auch den unwissendsten unter ihnen bekannt geworden seyn. Anders verhält es sich freylich mit folgenden Bemerkungen, die zu machen oder zu verstehen, es schon einer gewissen philosophischen Abstraction bedürfen würde, wie, zum Beyspiele, dass ein Musikstück aufhöre, ein Product seines Componisten zu seyn, im Augenblicke, wo es von einem ausübenden Künstler vorgetragen werde, dass diesem, der als zweyter Schöpfer, oder vielmehr, als der Beleber des Werks, seinen lebendigen Geist in die todten *Formen* des ursprünglichen Componisten überträgt, allein überlassen bleiben müsse, dem Geiste derselben eine mehr oder minder sanguinische Hülle zu ertheilen, je nachdem er selbst mehr oder minder lebendigen Bluts sey, dass endlich sich dabey von einer fremden Vorschrift leiten lassen, seine eigenen Füsse abschneiden und auf Stelzen gehen heissen würde, und was es dergleichen Bemerkungen noch mehr geben dürfte. In der That, wo ist ein mit wahrem musikalischen Sensorium ausgestatteter ausübender Künstler, der nicht, nach vorhergegangenem ernstlichen Studium eines Musikstücks, das Zeitmass desselben auch ohne den Mälzl'schen Metronomen, selbst ohne die gewöhnliche schriftliche Andeutung, treffen sollte? Sey auch dieses Zeitmass durch eine oder die gute Nuancen von demjenigen des wirklichen Componisten verschieden, immer wird es das Zeitmass des zweyten Schöpfers bleiben, des Schöpfers, der in dem Augenblicke seinen eignen Geist in die Schöpfung überträgt und deshalb sich keine fremde Fesseln anlegen lassen darf. Diese Meynung hege ich über den in Frage stehenden Gegenstand und äussere sie hier, unbekümmert darum, ob sie in Widerspruch mit der Ansicht stehe, welche andere von demselben haben dürften. Wie das erste Mal, wird es aber auch das letzte Mal seyn, dass ich einer Spielerey erwähne, die unter denkenden,

oder vielmehr genialen Künstlers hätte niemals zur Sprache kommen sollen.

In meinem vorigen Berichte habe ich bereits des Abschiedsconcerts erwähnt, welches der Geiger Boucher vor seiner Abreise ins Ausland zu geben gedenkt. Dieses Concert hat noch immer nicht Statt gefunden und zwar sagt man, aus dem Grunde, weil die grossen Theater den Befehl erhalten haben, die Herrn Boucher zur Unterstützung seiner Unternehmung nöthigen Künstler zu verweigern. Herr Boucher, heisst es, soll den alten guten Zeiten des Buonaparte'schen Soldatenges das Wort reden; aber steht ihm das zu verdenken? Er ist als Künstler, was dieser Mann als Krieger war, ein musikalischer Haudegen der eben zu wenig die Saiten schont, als ein Prototyp vormals die Menschen.

Endlich ist nun auch das Schooskinderlein, die Traute des Herrn Paer, nemlich *Agnese*, auf das italienische Theater gebracht worden. Der besagte Componist gleicht denjenigen Vätern, die mit Ausschluss aller übrigen Kinder, nur Augen für ein einziges und zwar oft für das ungezogenste unter allen haben. Möge man diesem Künstler vom Sargino, von der Cecilia, oder auch von seinen übrigen, weniger bekannten, aber immer auch sehr verdienstvollen Arbeiten reden, er allein scheint nur die *Agnese* zu kennen. In wiefern diese Vorliebe gegründet ist oder nicht, werden meine Leser wahrscheinlich besser wissen, als ich. Denn ich habe mich noch nicht entschliessen können, mich während der jetzigen Hitze in der Nadelbüchse, in welcher man das italienische Theater aufgeschlagen hat (das Theater Louvois) bey lebendigem Leibe braten zu lassen. Die Musik hat, dem Scheine nach, eine grosse Sensation erregt: das Publicum hat applaudirt, der Componist ist herausgerufen worden und die Journale haben, diesmal wiederum unisono, in die Trompete des Lobes gestossen. Sind dies Beweise für den classischen Werth der *Agnese?* Das steht mir nicht an, zu behaupten, weil ich dann mathematisch überzeugt seyn müsste, dass sich weder Freybillette, noch Freunde, und ausser der Musik auch noch andere *klingende* Mittel in's Spiel gemischt hätten.

Während ich dieses schreibe, sagt man mir, dass, wie in Voltaire'schen Trauerspiele, so in der Oper *Olympia*, nicht allein der Vorhof, sondern auch das Innere des Tempels zu Ephesus zu schauen seyn wird. Der Maler Degotty hat also einen weiten Spielraum gehabt, die künstlerischen Hülfsquellen seines Genies auch mechanisch entwickeln zu können. Es steht zu erwarten, ob diesen Künstler der Aufenthaltsort heidnischer Götter eben so inspirirt hat, wie er der der heidnischen Teufel gethan. Herr Degotty ist bekanntlich auch der Schöpfer der Hölle in den Danaiden.

Madame Mainville-Fodor scheint so wenig den Parisern, als diese ihr zu gefallen. Daraus ist, heisst es, ein Bruch in Form Rechtens entstanden: diese Sängerin hat die Aufhebung ihres Contracts verlangt und ihrem Verlangen ist gewillfahrt worden. Sie wird noch Verlauf des Jahrs Paris verlassen und sich wiederum nach Italien begeben. Dass die Pariser, im Besitzthum der Madame Catalani beraubt, eine *Leere* in den Vergnügungen empfinden, die ihnen ehemals das italienische Theater gewährt hat; dass diese Leere ihnen um so empfindlicher wird, als sie sie nicht eingestehen wollen, ist begreiflich, aber nicht verziehen kann es ihnen werden, dass sie dadurch, wahrhaft oder affectirt gleichviel so äusserst schwierig in der Befriedigung des Genusses geworden sind, der ihnen diejenigen Künstlerinnen, die an die Stelle der Madame Catalani getreten, dargeboten haben. Madame Fodor ist, was Frische, Stärke und Lebendigkeit des Organs anbetrifft, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen unserer Zeit. Ihr Vortrag besitzt noch keine Vollendung, aber Madame Fodor ist auch noch in dem Alter, wo Uebung und Studium diese Vollendung verschaffen können. Sie ist dabey eine schöne Frau. Alles dieser sind Vorzüge, welche allerdings die Italiener, als wirkliche Musikkenner von innen aus, besser zu schätzen wissen, als die Franzosen, denen Musikgenuss nichts weiter, als eine äussere Zerstreuung ist.

Brodneid ist allen Ländern ein gewaltig Ding, besonders aber in solchen, wo die Menschen aus allen Ländern herbeyströmen, um welches zu verdienen. Davon erfahren wir in diesem Augenblicke ein Exempel. Zwey Gesanglehrer, ein Herr Pellier, ein Franzose, und ein Herr Massimino, ein Italiener, kämpfen mit einander, ersterer für die alte und letzterer für die neue Solfeggirmethode. Herr Massimino ist nemlich der erste Lehrer in Paris, welcher den gegenseitigen Unterricht in seine Singschule übergetragen hat. Das würde ihm Herr Pellier verzeihen, aber das Pu-

blicum stürzt in Schaaren zu dem Unterrichte des Herrn Massimino und dann kann Herr Potter nicht gleichgültig aussehen. Er hat also eine Brochüre angefertigt, in welcher er seinen Nebenbuhler der Charlatanerie zu zeihen sucht. Wäre das Büchlein mit weniger persönlichen Befangenheit (sächliche Befangenheit muss jedem für seinen Gegenstand enthusiasmirten Schriftsteller verziehen werden) geschrieben, so würde Herr Potter alle Denker (des Publicum dürfte freylich immer noch nicht gross seyn) auf seiner Seite haben. Ich an Herrn Potters Stelle wäre noch weiter gegangen; ich hätte sogar behauptet, dass alle und jede Lehrmethoden, die in äusseren Mechanismen bestehen und die sich nicht einzig und allein auf eine klein, einheitsvolle, logisch-genetische Entwickelung des Lehrgegenstandes von Seiten des Lehrers beschränken, Marktschreiereyen sind, fähig, die kurzsichtige Menge anzulocken, aber nicht, den geistvollen Denker zu befriedigen. Das Talent einer solchen logisch-genetischen Entwickelung ist freylich schwerer zu erlangen, als eine wissenschaftliche oder künstlerische Reitbahn anzulegen, wo die Zöglinge gleich Rossen, durch äussere Handgriffe gelehrt werden, die Schule zu machen.

G. L. P. Sievers.

Königsberg im August. Kinder berühmter Männer sind gewöhnlich einer harten Beurtheilung unterworfen, indem man sie mit ihren Vätern vergleicht. Sie müssten deren Ruhm noch überstrahlen, um den Ansprüchen zu genügen, die die Welt an sie macht. Allein man vergisst, dass der Heros nicht Heros wäre, wenn er lauter Heroen zeugte, dass ferner grosse Männer selten auf ihre Kinder grosse Sorge wenden können, da sie in der Regel durch mühsamen Unterricht den Lebensbedarf anschaffen müssen, und dass endlich die meisten genialen Menschen nicht alt werden, und also ihre Kinder oft kaum den Vater kannten. — Zu dieser Betrachtung führte mich das Hierseyn W. A. Mozart des Sohnes, der auf einer Reise von Lemberg, wo er als Klavierlehrer lebt, zu seiner in Copenhagen wohnenden Mutter, hier ein Concert gab. Als Jüngling trat dieser zweyte Sohn des Unvergesslichen mit einigen Compositionen auf, die nicht genügten, theils weil sie als Jugendversuche der Reife entbehrten, theils weil man an sie den Maassstab der Werke des Vaters legte (der bald nach meines Mozart Geburt gestorben ist.) Es freut mich nun, über diesen jungen Mannes Fortschritte in der Kunst und Composition lobend sprechen zu können und Deutschland auf ihn aufmerksam machen zu dürfen. Doch besser ich theile Ihnen wörtlich die Notiz aus einem hiesigen Blatte mit, die, wenn auch nicht alles trügt, einen competenten Richter zum Verfasser hat.

„*Königsberg*, vom ersten July. Gestern lernten wir Mozart den Sohn kennen, als Fortepianospieler und als Componisten. Denjenigen Musikfreunden, die sich nicht zum Concert eingefunden hatten, können wir dreist sagen, dass sie etwas versäumt haben. Der berühmte Name täuschte nicht; Mozarts Geist war in der That gegenwärtig, und das allbekannte Fortepiano schien in ein neues Instrument verwandelt. Denn zu der Fülle seiner Harmonien und zu dem Schimmer einer mannichfaltigen Figuren empfing es von den Händen dieses Spielers noch einen so höchst lebendigen und zarten Vortrag, dass die musikalischen Gedanken ganz mit jener sprechenden Deutlichkeit hervortreten konnten, worin wahre Kunst, hoch erhaben über alle Kunststücke, erkannt und empfunden wird. Hiermit ist schon gesagt, dass auch die Composition in einem hohen Grade vortrefflich war; sollte aber Jemand eine bestimmtere Charakteristik derselben verlangen, so würde es eben darum schwer seyn, ihm zu genügen, weil dieser Künstler, ähnlich seinem Vater, nicht in einer besondern Manier, sondern eben nur an der Kunst selbst zu erkennen ist, deren Hülfsmittel er vollständig besitzt, und mit Gefühl und Besonnenheit gebraucht, ohne nach irgend welchen Effekten und Seltsamkeiten zu haschen. — Diejenigen, welche Gelegenheit hatten, den noch ziemlich jungen Mann (er soll 28 Jahre alt seyn) zu sprechen, erwähnen mit Achtung seiner gesellschaftlichen Sitten, seiner Gefälligkeit und Bescheidenheit. Vielleicht hat diese Persönlichkeit des Künstlers mit dazu beygetragen, sämmtliche Spielende in die heitere Stimmung zu versetzen, welche sie während des ganzen Concerts zu beleben schien; wenigstens war es auffallend, dass an gestrigen Abend die Ausführung sämmtlicher Musikstücke vorzüglich wohl gelang."

Die Anordnung des Concerts zeigte eine ehrende Anerkennung von Mozarts Verdienst, denn der Zettel nannte nur den Namen *Mozart*. Es wur-

den die Ouvertüren zu *Don Juan* und zur *Zauberflöte* gut und mit Feuer ausgeführt. Dem. Dern sang die vortreffliche Scene: Ch'io mi scordi di te etc. Non temer, amato bene etc., wozu Herr Mozart das concertirende Pianoforte spielte. Dem. Knorre trug die Arie: Parto! aus *Titus*, mit concertirender Clarinette, vor. (Mit Bedauern bemerkt Referent, dass Dem. Knorre sich der leidigen Verzierungssucht hingiebt. Möge sie doch zum *einfachen* Vortrage zurückkehren, zumal in Mozarts Compositionen!) Herr Mozart spielte ein Pianofortconcert von seiner Composition, das durch Erfindung und Vortrag sehr befriedigte. Ersteres ist in der Weise seines Vaters, natürlich mit Benutzung des jetzigen Pianofortumfangs. Eine sogenannte *freye Phantasie* über ein russisches und ein polnisches Thema machte weniger Eindruck, wol wegen der unpassenden Benennung, indem es mehr *freye Variationen* über 2 Themata waren. Doch fand der Vortrag dieses Stückes ebenfalls Beyfall. Die Einnahme war, für einen schönen Sommertag, bedeutend. Die beyden Ouvertüren wurden auch beklatscht, theils, um Mozart's Namen zu feyern, theils wegen der guten Ausführung. (Man sieht also, dass wir loben, wo wir nur können und nur tadeln, wo wir müssen.) Rühmliche Erwähnung verdient es, dass die Mitglieder des Orchesters, jetzt alles Erwerbs beraubt, doch aus Achtung für Mozart's Namen grösstentheils alle Bezahlung entsagten, indess sich die Herren Eigenthümer des Concert-Saales die hohe Miethe für denselben entrichten liessen *). —

Herr Mozart beabsichtigt auf seiner Rückreise Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden zu besuchen, und dann nach Lemberg zu seinen Klavierstunden zurückzukehren. Ist denn in *Deutschland* für Mozart's Sohn kein Plätzchen offen, das seinem Talent Musse gäbe? in *Deutschland*, das so viele Ausländer ernährt? — Aber so ist der Deutsche! Bey Secularfeyern sucht er wol die Abkömmlinge seiner grossen Männer unter der Hefe des Volkes auf und beschenkt sie mit Bibeln, Medaillen u. dgl., um kund zu thun, wie er Verdienst zu ehren wisse. Die Kinder seiner grossen *Zeitgenossen* zu unterstützen, fällt ihm nur selten ein. Was hätte Frankreich wol für Mozart's Familie gethan? — (Herr Sievers in Paris hat, wie es mir scheint, in diesen Blättern diese Frage sehr richtig beantwortet.)

Die hiesigen Kunstfreunde sehen einem traurigen Winter entgegen. Dass Herr Döbbelin mit seiner Truppe wahrscheinlich nicht wieder herkommt, ist zwar kleiner Gewinn für uns, aber so werden wir wol ohne Schauspiel und Oper bleiben, so lange nicht die Concurrenz des kleinen Schauspielhauses mit dem grossen Hause freygegeben wird. Dass diess aber nicht geschehe, dafür werden die Eigenthümer des letztern schon Sorge tragen. Das ganze grosse Publicum von Königsberg hängt also von dem Vortheil *einiger* reichen Leute ab. Zu Concerten ist auch keine Aussicht für den, der die musikalischen Thees ungeniessbar findet. Möchte doch Herr Musikdirector Riel die Aufführung von ein paar Oratorien unternehmen, gewiss würde er jetzt dabey seine Rechnung finden und die Kunstfreunde ihn gern unterstützen! Es thäte hier nun die Errichtung eines Conservatoriums des guten Geschmacks Noth, denn geht es noch 20 Jahre so fort, wie seit 10 Jahren, so wird Königsberg der geschmackloseste Ort von der Maas bis zur Newa.
Q D a!

Aus der Schweiz, im August. Eben jetzt ist die Ausbeute musikalischer Novitäten eben nicht gross. Auch wird sich dieses Jahr die allgemeine schweizerische Musikgesellschaft, die voriges Jahr Basel zu ihrem künftigen Versammlungsort wählte, nicht versammeln. Der Tod des Herrn Kapellmeisters Burkhard und Krankheit einiger anderer Mitglieder, denen die hauptsächliche Leitung des Ganzen oblag, hinderten den diessjährigen Zusammentritt der Gesellschaft. Ueberdies fehlt es an grossen musikalischen Exhibitionen an neuen grossen Werken. Könnte man doch einige Dutzend Opern in solche Werke umwandeln, wie *der Messias, die Schöpfung, das Requiem* u. s. w. sind.

In Luzern, wo sich dieses Jahr die hohe

*) Ich hätte, dieses fast angedenk zu seyn, statt man mich aber zu Inconsequenz beschuldigen möchte dass ich bisweilen von vielem Sinn für Kunst an hiesigem Orte rede, bisweilen der gerühmten Rohheit erwähne. Im ersten Falle gilts einer achtbaren Zahl aus der hiesigen unbemittelten Mittelklasse, die, wenn auch ohne Kunstkenntniss, doch Gefühl fürs Schöne hat und gern sich losten lässt, wenn — im zweyten Falle, mit wenigen Ausnahmen, unsern Reichen, denen Gefühl und Geschmack fehlen.

schweizerische Tagsatzung versammelte, hatten einige musikalische Aufführungen Statt. Von den dort anwesenden Studirenden wurden, unter Leitung der Herrn Musikdirector Prodt, von Haydn's Jahrszeiten der Frühling und Sommer mit ungetheiltem Beyfall aufgeführt. Dass dieser schöne Verein von lauter Musensöhnen etwas Vorzügliches zu leisten vermöge, hatte er schon in verflossener Charwoche durch die sehr gelungene Aufführung der sieben Worte von Haydn rühmvoll bewährt. Seitdem wurde auch noch von dem dortigen sehr gewandten Musikvereine das Halleluja der Schöpfung von Kunzen, wie es verlautet, zum Benefiz für Hrn. Prodt, gegeben. Gelegentlich mehreres.

¹ So eben zieht ein junges Frauenzimmer durch die Schweiz, das sich auf der Trompete hören lässt, und durch ihre Gewandtheit Bewunderung erregt. Schade, dass sie ihre ungeheure Fertigkeit auf diesem so schwierigen Instrumente nur in einigen Grasschenern und Tänzen zu Tage fördert. Uebrigens scheint sie ihre Kunst wol zu würdigen zu wissen, denn sie nennt sich in ihren Ankündigungen die erste Virtuosin auf der Trompete.

Recension.

Grande Sinfonie pour 2 Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales, composée par F. Witt. No. 9. à Offenbach sur le Mein, chez Jean André. (Pr. 5 Guld.)

Die Sinfonie, welche durch die beyden unsterblichen Meister, Haydn und Mozart, aus dem Zustande der Unvollkommenheit zu einem sehr hohen Grade der Ausbildung erhoben wurde, hat schon viele angelockt. Auf der von diesen beyden Meistern bezeichneten Bahn die Palme des Ruhms zu erringen, schritten die Nachfolger vorwärts. Viele kehrten schon auf der Wegs Mitte ermüdet wieder um, indem sie fühlten, dass ihre Kraft nicht anlange, das Ziel zu erreichen; einigen gelang es jedoch, sich dem gesteckten Ziele zu nähern. Der Verfasser der vorliegenden Sinfonie hat mit Kraft und Muth die Bahn betreten und ist auf derselben mit Ausdauer und nicht ohne Glück fortgeschritten. Er zeigt, dass er die Meisterwerke fleissig studiert hat, und scheint vorzüglich den Fusstapfen Haydns zu folgen. Wenn man in seinen Werken auch nicht die reiche Phantasie, die immer jugendliche Frische, das lebendige Colorit seines Vorgängers findet, wenn man behaupten möchte, dass die Liebe zu seinem Vorbilde ihn von den Ausbildungen der neuern Zeit vielleicht zu viel abzog und seine Schöpfungen dadurch einen Anstrich von Verspätung erhielten, so muss man ihm doch ein bedeutendes Talent zuerkennen, mit dem er durch schickliche Verbindungen seiner nicht eben immer neuen Gedanken und Formen dem Zuhörer ein Interesse abzugewinnen versteht.

Das pathetische, den Forderungen der Sinfonie entsprechende Thema des Einleitungs-Satzes: Adagio, D moll, ¾ Takt, liegt in der ersten Violine:

Adagio.

und wird im 3ten und 4ten Takte mit einer kleinen Veränderung vom Basse wiederholt:

Die verschiedenartigen Taktglieder in den begleitenden Stimmen hätte Rec., weil sie die Deutlichkeit der Motive stören, vermieden, und für zweckmässiger gehalten, diesen Satz all unisono auszuführen. Nach einer Modulation in G moll führt eine enharmonische Verwechslung des Septimenaccords es, c, a, fis in die Tonart A moll, in welcher der Bass den Hauptsatz wieder ergreift und die erste Violine einen Gegensatz bildet. Auf einige kurze harmonische Wendungen folgt eine Cadenz nach der Dominante, an welche sich das erste Allegro Vivace anschliesst.

Indem hier die erste Violine ein neues Motiv ergreift, und der Bass den Hauptgedanken des Einleitungs-Satzes beybehält, bilden beyde verbunden das eigentliche Hauptthema des ersten Satzes:

Allegro vivace.

Viol. I. / Basso. [musical example]

Beyde Sätze stehen im doppelten Contrapuncte der Octave, und der Charakter derselben zeigt an, dass das Tempo dieses Allegro (Vivace) mit grosser Aufgeregtheit und einer Art Unruhe vorgetragen werden muss, und deshalb besser mit Allegro agitato überschrieben seyn möchte. — durch ein Cresc. wird die Spannung immer mehr gesteigert, und mit dem Forte tritt der Hauptsatz in der Umkehrung wieder und auf eine noch kräftigere Weise hervor. Nachdem sich nun das Thema während dieses Forte's in den Hauptstimmen in mannigfachen Versetzungen und Umkehrungen gezeigt, durch verschiedene Biegungen gewunden hat, modulirt der Verfasser nach der Dom. a, macht einen Einschnitt, und tritt dann in die harte Tonart F, was eine sehr gute Mitteltinte giebt.

Weiche, sanfte und melodiöse Theile erscheinen nun wie mildwärmendes Licht, kräftige harmonienreiche Schatten treten verdunkelnd dazwischen und geben dem Ganzen einen romantischen Charakter. So mit Licht und Schatten kunstvoll wechselnd führt nun der Verfasser durch eine Cadenz zu der sehr lieblichen Coda des ersten Theils.

Mit dem zweyten Theile verwickelt sich nun das Ganze immer mehr: das Gedränge wird dichter, verworrener, die Hauptsätze streben beständig, in neuen und verschiedenen Gestalten gegen einander und nach einander hervorzutreten, werden häufig von Nebensätzen durchkreuzt und beengt, bis endlich der Kampf sich entscheidet, die Katastrophe erscheint, die Hauptsätze siegend verdrängen und durch die gehaltenen Noten der Blasinstrumente, wie von einem dunkeln Grunde in allen ihren mannichfaltigen Figuren hervorgehoben werden. — Nach kürzeren Modulationen in nähere und entferntere Tonarten, bewegt sich nun der Verfasser wieder nach der Dominante der Haupttonart, ergreift den im ersten Theile in F dur gehörten, sehr gut nuancirten Hauptsatz in D dur, und führt, nach der gewöhnlichen Weise, wie im ersten Theile, zum Schluss. — Hierauf folgt ein Adagio cantabile, F dur, dessen Hauptgedanken klar, sanft, sangbar und ruhig dahin fliessen. Nur von wenigen, vortheilhaft angebrachten Forte's unterbrochen und besonders durch ein Stringendo — welches eine Art von Reflex der im ersten Satze herrschenden agitato ist — erhält dieses vorzüglich gut instrumentirte Stück eine sehr wohlthuende Wirkung. — Die Menuet, D dur, trägt nicht alle nothwendigen Merkmale dieser Gattung. An dem melodischen Theile derselben findet man wohl das Leichte, Muntere und Graziose mit einem gewissen Ernst und Anstand verbunden, wie es der Charakter dieses Tonstücks verlangt; auch an dem Harmonischen ist im Ganzen nichts zu tadeln, aber der rhythmische Theil ist von dem Verf., wie es mehren neueren Componisten und selbst Beethoven oft in dieser Gattung ergangen ist, verfehlt. Die Menuet fordert den $\frac{3}{4}$ Takt; der uns hier gegebene ist kein solcher, die Einschnitte der Melodie und die Cadenzen zeigen deutlich, dass der ganze Satz eigentlich im $\frac{2}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt gesetzt seyn sollte. Dies lässt sich auch dadurch beweisen, dass die Melodie der Hörner im Trio dem ganzen rhythmischen Zuschnitte nach nicht im Niederschlag, sondern im letzten Takte anfangen sollten. Der Verfasser scheint dies selbst gefühlt zu haben, da er am Ende der Menuet in die Enge kam, und sich damit zu helfen suchte, den Bau der für das rhythmische Gefühl noch fehlenden Taktglieder — etwas veraltet und verbraucht — nachschlagen zu lassen.

Der Finale, Allegro, D moll, hat ein nicht uninteressantes Thema, etwas im Geiste Pleyels, hier und da recht geschickt und sinnreich gewendet und in mannichfaltig contrapunktischen Gestalten immer wieder erscheinend. Die lebhafteren Gegensätze sind gut gewählt, und die sangbaren, sanfteren Stellen treten lieblich dazwischen. Der zweyte Theil ist in der Form und Einrichtung dem zweyten Theile des ersten Satzes ziemlich gleich, wie es in den meisten Instrumental-Compositionen der Fall ist.

Nach einer nicht zu langen Verwickelung löst sich der Knoten, und die bisher vorzüglich herrschende Tonart, D moll, weicht der harten derselben Tonstufe. Nun werden die Sätze, wie im ersten Theile, in den verwandten Tonarten wieder herbeygeführt und dann geendigt. Der Schluss scheint dem Rec. nicht ganz gelungen: er bricht zu rasch ab. Auch wäre es wohl besser

gewesen, den $\frac{4}{3}$ so kurz vor dem Schlusse nicht noch einmal zu gebrauchen: die weiche Tonart war nun erloschen.

Rec. hat diese Sinfonie mehrmals mit Vergnügen gehört, und mit Aufmerksamkeit gelesen. Die Verdienste des Verf. leuchten aus seinem Werke klar hervor. Er ist nicht arm in Erfindung der Melodie, besitzt gründliche Kenntnisse des Contrapunctes, kennt die Instrumente, versteht zu instrumentiren, hat eine nicht unbedeutende Gewandtheit in der Gruppirung der Theile und in der Anordnung des Ganzen, und weiss überhaupt seinen Stoff zu beherrschen. Hr. Witt erfreue uns bald wieder mit einem neuen Werke dieser Art. Das Äussere des Werkes ist gut.

Kurze Anzeigen.

Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes, comp. — — par Tulou. Oeuvr. 14. à Leipzic, chez Breitkopf et *Härtel*. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. Tulou in Paris ist einer der ausgezeichnetsten Virtuosen auf der Flöte, und zwar, wie das dem wahren Virtuosen gebührt, nicht blos in Einer Manier und Spielart, sondern in jeder, und das heisst, wenn von der Flöte gesprochen wird, sowohl in der, die man die bravourmässige, als in der, die man die cantable nennt, und aus der Vereinigung mit alle den, einer jeden zustehenden Hülfsmitteln und Vortheilen, erst das wahrhaft vollendete Virtuosenspiel auf diesem Instrumente entstehet; ein solches Spiel meynen wir, wie unter den jetzigen Deutschen z. B. der jüngere Fürstenau zu Tage legt. In dieser Art nun sind obengenannte Duette geschrieben, zwar nicht blos für Virtuosen, aber für ein doch auch, und denn für sehr geschickte, sehr geübte Spieler, die sich in jener Art üben und vervollkommnen, und damit zugleich angenehm unterhalten wollen. Dies Letzte werden sie allerdings ebenfalls hier erreichen, indem die Composition, auch vom Technischen abgesehen, durchgehends interessant, nicht ohne Originalität, mannichfaltig in Erfindung und Anordnung, und offenbar auch mit mehr Kenntniss der Harmonie abgefasst ist, als man sonst bey weitem den meisten Flötenduetten nachrühmen kann. Sonach findet der Ref. hier nur zu loben, und nichts zu tadeln; man müsste denn das tadeln wollen, dass Hr. T. sich mehr und lieber in Moll-, als in Dur-Tonarten bewegt, und dass er der Brust sehr viel zumuthet: was aber ihn tadeln hiesse, dass er ein Franzos ist: denn bekanntlich ist das Erste französische Weise, und können die lebhaften, zähen Naturen der Franzosen das Zweyte recht gut ertragen. Solchen Tadels werden wir Deutschen uns aber selbst darum um so anständiger und lieber enthalten, je unanständiger und lieber französische Kritiker uns nicht selten nur das zu tadeln pflegen, was unserer Weise und Eigenthümlichkeit angemessen ist.

XIII Variationen für das Pianoforte über das Rheinweinlied: Bekränzt mit Laub, — — comp. von Cipriani Potter. Bonn u. Cöln, b. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cs.)

Der Verf. hat die bekannte kräftige Melodie erst mehrmals, zwar recht gut, doch nicht gerade ausgezeichnet variirt, hernach ist es, als wäre er selbst erst wärmer geworden: da hebt er sich über das blos Schwierige, zum Theil wol auch Gekünstelte hinauf zum Schwereren (Gehaltvollern) und zur Kunst. Das geschieht denn, und wahrhaft rühmenswürdig, in der 7ten, 9ten, 10ten, 11ten, 12ten und 13ten Variation, mit Coda. Es ist schon von einem andern Rec. in dies. Zeit., bey Gelegenheit der grossen Sonate dieses, erst seit kurzem aufgetretenen Componisten, die bey Breitkopf u. Härtel erschienen ist, erinnert worden, man habe sich von ihm, Hrn. Potter, gewiss Ausgezeichnetes und Dauerndes zu versprechen, wenn er erst sich selbst beschränken, sein Talent und seine Kenntnisse für das Beste in seiner Kunst aufsparen und zusammenhalten lerne: diese Composition fordert von neuem zu dieser Erinnerung und zu diesem Versprechen auf. — Die Variationen sind ziemlich, und manches darin ist beträchtlich schwer auszuführen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten September. Nro. 37. 1819.

RECENSION.

Premier Concerto pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre, comp. — — par M. F. Kahler. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 2 Thlr.)

Die trefflichen Violinisten der Franzosen, vornämlich Baillot, Kreutzer, Rhode, Lafont, und, will man diesen zu ihnen zählen, Viotti, von dem sie im Grunde sämmtlich ausgegangen sind, dieser Spielart sie, mehr oder weniger, sämmtlich angenommen, dessen Concertstyl in der Composition sie sämmtlich, überhaupt — etwa Baillot ausgenommen — mit weniger Erfindungskraft, nachgeahmt haben: diese, sag' ich, sind, seit etwa zwanzig Jahren, von einem entschiedenen Einfluss auf unsere deutschen Violinisten, im Spiele, wie in der Composition, gewesen. Und von einem wohlthätigen: denn vergebens würden wir ableugnen, dass wir, in Hinsicht auf beydes, auf Spiel und Concert-Composition für die Violin, seitdem Benda, Heck und ihre Zeitgenossen nicht mehr unmittelbar wirkten, in eine gewisse, zwar regelrechte, aber trockene, wenig belebte Manier, und von dieser, in einen leidigen Schlendrian zu versinken angefangen, so dass unsere Concertcomponisten für die Violin und Violinvirtuosen neben den Componisten und Virtuosen für andere Instrumente, vornämlich für das Pianoforte, gar nicht mehr Stand halten konnten, und darüber auch das Publicum für das Concertspiel auf jenem Instrumente fast gleichgültig geworden war. Jetzt traten nun jene Männer auf mit ihren Concerten, die sie zunächst für sich und ihre Spielart geschrieben hatten. Wollten unsere Virtuosen interessiren, so mussten sie nach Neuem greifen; und Neues für jenes Fach gab es fast nicht, als eben in jenen Compositionen: sollten diese aber von Wirkung seyn, so mussten sie auch schlechterdings in der Spielart ihrer Verfasser vorgetragen werden; in welche sich achtsam hineinzudenken, fleissig hineinzuarbeiten, mithin unsere Violinisten genöthiget waren. Das ist denn nun überall in Deutschland geschehen; und jetzt, da das geschehen, und hierdurch viele treffliche Kunstmittel in den Gebrauch gekommen sind, die, wenn nicht sämmtlich neu, doch geraume Zeit in Vergessenheit gerathen, wenigstens in Anwendung und Ausübung vernachlässiget waren; jetzt, da auch das grössere, gemischte Publikum von neuem und ein erhöhetes Interesse für das Concertspiel auf der Violin gefasst hat: jetzt, dächte ich, würde es Zeit, zu bedenken, dass die Manier jener Künstler (nur Viotti ausgenommen) in Schreib- und Spielart, denn doch eine *Manier*, eine feststehende, wenn auch ausgezeichnete sey, und dass wir *Deutsche* sind, nicht aber Franzosen: dass wir mithin durch sowol mit ihren, uns neu angeeigneten, als mit den uns ursprünglich zugehörenden Kunstmitteln, eigentlich etwas Anderes, als sie, zu Stande bringen sollten, sowol da wir, eben weil wir nicht sie sind, *in* ihrer Weise und in ihren Vorzügen, ihnen doch nie ganz gleich kommen werden. Das haben nun wol auch in letzter Zeit einige unserer vorzüglicheren Violincomponisten und Violinvirtuosen; das hat vor Allen unser herrlicher Spohr — wo nicht sich ausgesonnen, doch (was mehr ist) lebendig empfunden und wirklich auch geleistet. Dieser, nachdem er, wie irgend Einer, sich alle Vorzüge jener französischen Schreib- und Spielart zu eigen gemacht, ist doch in beyden immer ein Deutscher geblieben, ja, ist es, von da an, wo er nach Gotha gekommen, immer mehr und mehr wieder geworden, so dass er jetzt, auch in dieser Hinsicht, ohne Widerspruch unser aller Flügelmann geworden, nach dem wir vor-

möglich zu blicken, nach dem wir vorzüglich uns zu richten haben — nicht, um alles, was er versucht und wie er's vormacht, nachzumachen, sondern um seinen Geist, seinen Sinn, so wie die Bedeutung und den Charakter seiner Leistungen uns zum Muster zu erheben.

Hr. Kahler nun, dessen Namen der Rec. schon früher mit Achtung hat nennen hören, dessen Bekanntschaft er aber erst durch vorliegendes Concert macht, gehört, wie aus diesem hervorgeht, auch unter die deutschen Künstler, die sich die Eigenthümlichkeiten der französischen Meister in Schreib- und Spielart, angeeignet haben nun aber mit diesen einen freyern Gebrauch zu versuchen beginnen. Zwar hat er sich bey weitem noch nicht so weit von jenen seinen Vorbildern entfernt, als Spohr, selbst in dessen früherer Zeit; auch scheint er an diesen sich nicht besonders anschliessen zu wollen: aber an den Unseren im Allgemeinen hält er sich doch, und selbst dadurch beweiset er's, dass er von jenen sich zunächst an Rhode'n schliesst, der uns immer näher, als die Andern gestanden, und seine deutsche Abkunft niemals so sehr, als Kreutzer, verleugnet hat.

An Rhode'n also schliesst sich Hr. K. in diesem seinem Concerte am nächsten, sowol was Erfindung, Charakter und Anordnung der Composition, als was Vortragsart und Bezeichnung derselben — auch, was den Grad der Schwierigkeit in der Ausführung des Solospielers anlangt. Aber es ist weniger Kälte in seiner Musik, und auch mehr Fleiss, Fülle und Ausarbeitung in seiner Harmonie. Darum ist aber jene keineswegs excentrisch oder phantastisch, diese nicht gesucht oder überladen geworden. Auch ist die Besetzung, nach jetzigem Maasstab, sehr gemässigt, und die Orchesterpartien nicht eben schwer: durch beydes aber wird das Werk nur um so mehr anwendbar. Die Besetzung bestehet blos aus dem Quartett, zwey Flöten, zwey A-Klarinetten und zwey E-Hörnern: die Orchesterpartien ist, ohngeachtet minderer Schwierigkeit, nicht wenig bedeutend, nicht wenig effectuirend.

Der erste Satz ist ein, mehr ernstes, als galantes *Allegro moderato* aus E dur, worin gefällige Melodieen mit kräftigen Figuren für den Solospieler in gutem Verhältniss wechseln, und der auc besonders auch angehalten wird, die tieferen Töne seines Instruments in ihrer Kraft, Fülle und Anmuth, zu Gehör zu bringen. Dass auch für die mittleren Töne desselben, in der ihnen eigenthümlichen Beugsamkeit, in dem ihnen eigenthümlichen Ausdruck und Reiz, mehr gesorgt seyn möchte, als hier geschieht, und freylich in bey weitem den meisten der neueren Violincompositionen, die Spohr'schen abgerechnet, zu geschehen pflegt: das darf man wünschen.

Der zweyte Satz ist ein kurzes, anmuthiges *Un poco Adagio* aus A dur, romanzenartig, wie die Rhode'schen. Hr. K. wäre wol der Mann, an denen zu treten, die, wie eben wieder Spohr, und A. Romberg, nach *seiner* Art, nicht minder, dem grössern, edlern, innigern und auch kunstreichern *Adagio* älterer deutscher Meister von neuem zu seinem Rechte, und dann auch zur Anerkenntniss beym Publicum zu verhelfen suchen. Wir bitten ihn darum, bey folgenden Compositionen, die er ja sich zu wünschen nicht unterlassen wird, hat man erst diese kennen gelernt — auch ganz besonders. Denn hier ist ja doch die eigenste Arena des *deutschen* Meisters, in der Composition sowol, als im Vortrag; und keine Nation der Erde macht uns diese streitig, kann's auch und wird's nicht.

Das Finale ist ein lang ausgeführtes *Rondo, alla Polacca*, aus E dur, das aber oftmals in Moll übergeht. Das Thema nähert sich wieder den Rhode'schen: aber die Ausführung und die Zwischensätze sind reicher, bravourmässiger und auch origineller. Der ganze Satz verlangt einen tüchtigen Spieler, dem Fertigkeit *mit* Kraft und Ausdauer — gleichsam langer Athem — zu beyden, zu Gebote steht. Ein solcher kann sich aber auch viele Wirkung und einmüthigen Beyfall davon versprechen. Einige Sprünge, wie sie hier, und auch im ersten Satze vorkommen, wollen sicher eingeübt seyn; so wie viele gehandene Läufe und Figuren voraussetzen, dass der Spieler seinen Bogen ganz, und von der Spitze bis zum Ende mit gleicher Festigkeit, mit gleichem Nachdruck, zu handhaben vermag. Das ist aber eben ein Hauptvorzug jener französischen, oder vielmehr Viotti'schen Schule, und mithin vorauszusetzen, dass es den guten Violinisten nicht allzuschwer falle. Wie könnten sie denn sonst mit Spohr, ja schon wie mit Romberg, zu rechte? —

Das Ganze ist von mässiger Länge, eben wie die Rhode'schen Concerte, und kürzer, als die meisten

sten Kreutzer'schen. Es ist deutlich gestochen, und, bis auf einige Kleinigkeiten, auch correct.

Nachrichten.

Stuttgard. Den Lesern dieser Blätter wird es hoffentlich nicht uninteressant seyn, nach langer Zeit wieder einige Nachrichten über hiesige Kunstanstalten und deren Leistungen zu erhalten, da wir uns so manches Schönen und Guten zu erfreuen haben. Unserer Oper fehlt es für jetzt noch an einer ganz vorzüglichen Sängerin, einem ersten Tenoristen und einer bessern Soubrette. Unsere Intendanz ist eifrig bemüht, diese entstandenen Lücken zu ergänzen; zumal, da es unsers Königs Wunsch und Wille ist, sein Theater in der möglichsten Vollendung zu sehen, und anerkannt gute Mitglieder demselben zu erhalten. Der seit einigen Jahren bey uns öfters eingetretene Wechsel mit Mitgliedern hat dem glücklichern Gedeihen der Kunst, und einem guten Ensemble wesentlich geschadet. Der Grund hiervon war hauptsächlich die frühere, jetzt endlich beseitigte Spaltung zwischen Intendanz (Direktion) und Ober-Intendanz, welcher letztern es zum Theil an Einsicht, theils an gutem Willen fehlte, das Beste der Kunst zu fördern, und den Künstler nach Recht und Gebühr zu würdigen.

Sängerinnen sind gegenwärtig Demois. Stern, Mad. Müller, Mad. Dittmarsch und Madame Eisl[e]. Nebenparthieen und alte Rollen werden von einigen jungen Frauenzimmern aus dem ehemaligen Musikinstitut besetzt, und sie befriedigen im allgemeinen so ziemlich, weil man keine grossen Anforderungen an sie und ihre Leistungen machen kann. Dem. Stern besitzt eine volle, reine, biegsame Stimme und *gefällt.* Da sie bescheiden und fleissig ist, und gern bessern Rath annimmt, so wird sie gewiss in der Kunst voranschreiten, und mehr Geschmack in ihren Vortrag zu verweben suchen. In der Aussprache wäre ihr zuweilen mehr Deutlichkeit, und in ihren Passagen mehr Licht und Schatten zu wünschen, da dieselben in der Höhe nicht selten zu grell und schneidend sind. Sie ist aufs neue für mehre Jahre engagirt. — Madame Müller, deren Jugendblüthe vorüberging, gefällt noch immer, und könnte fortwährend auf grössern Beyfall Anspruch machen, da ihre Stimme angenehm und in der Höhe besonders rein ist, wenn sie nicht so unerträglich und meistens geschmacklos verzierte. Möchte sie doch das übelverstandne chiaro e oscuro, manchmal so leise zu singen, dass man sie kaum hört, und dann so plötzlich die Töne gewaltsam herauszulassen, endlich ablegen und den Vocalen ihr Recht anthun. — Madame Dittmarsch, welche als Myrrha im *unterbrochenen Opferfeste* debutirte, hat, bey einer netten Figur, eine liebliche reine Stimme, aber wenig Kunst. Am besten würde sie sich zum Soubrettenfache eignen, da sie auch in ihrem Spiele Gewandtheit und Kenntniss des Theaters zeigte. Sie gab auch ferner die Vitellia im *Titus*, welcher Rolle sie in keiner Hinsicht gewachsen war, und daher gänzlich missfiel. — Madame Eisl[e] (zweyte Gattin unseres Heros) besitzt Talent, und giebt z. B. das Donauweibchen und alle zu dieser Operngattung gehörige Rollen, gefällt aber wenig, ist indess recht brauchbar. — Dem Vernehmen nach steht unsere Intendanz mit einer neuen Sängerin in Unterhandlungen. Möchten diese zum erwünschten Ziele führen! Ein Tenorist (Hambuk mit Namen, der sehr brav seyn soll) ist bereits engagirt und wird mit nächstem erwartet. — Abgegangen ist beynahe seit zwey Jahren Madame Lembert, welche eine Kunstreise nach Wien machte, aber nicht zurückkehrte, und ihren Urlaub zu einem widerrechtlichen Bruch des Contrakts ausdehnte. Mad. Veltheim-Fischer, welche in Parthieen, wie die der Julia in der *Vestalin*, Vitellia im *Titus*, und Briseis im *Achill*, sich das verdiente Lob und den Beyfall des Bessern erwarb, hat erst seit einigen Monaten unsere Bühne verlassen, und befindet sich gegenwärtig auf Reisen. Ihre Amenaide im *Tancred*, so wie Sophie im *Sargin* liessen nichts zu wünschen übrig, als dass ihre Jugend, und mit dieser der Zauber ihrer schönen Stimme aufs neue wiederkehren möchte. Desgleichen verloren wir fast zu gleicher Zeit unsern beliebten Tenoristen Herrn Löhle, welcher in München engagirt ist, so wie Herrn Pillwitz, welcher nach Frankfurt abging, und ursprünglich zweyte Bassparthieen, doch auch hin und wieder erste sang. Herr Löhle besitzt eine weiche, volle und dabey angenehme Stimme, sein Falsett wusste er späterhin mit seinen Brusttönen in genauern Einklang zu bringen, so wie derselbe überhaupt seit seiner Zurückkunft aus Hannover und München mehr

Lebendigkeit und Deutlichkeit in seinen Vortrag brachte, und eingesehen zu haben schien, dass es gut und löblich sey, sich einer bessern, geschmackvollern Methode, als seiner bisherigen, zu befleissigen. Sehr brave Leistungen waren sein: Tamino, D. Ottavio im *D. Juan*, Loredan in *Camilla*, Sargin und Lindor in Rossini's *Italienerin in Algier*, welche letztere Rolle ganz für ihn geschrieben zu seyn scheint. Möchte sein Nachfolger ihn ersetzen! Herr Pillwitz besitzt von der Natur eine hübsche, klangreiche Stimme von Umfang, besonders nach der Tiefe, die er aber wohl recht zu gebrauchen versteht. Seine Manieren und Verzierungen sind holpricht und zum Theil sehr verbraucht; auch fehlt ihm als Schauspieler noch manches. An seine Stelle tritt inzwischen Herr Fetzold, Zögling des königl. Musikinstitutes, wohl der einzige aus dieser Pflanzschule, der sich zu einem brauchbaren Sänger und Schauspieler eignet. Seine Stimme ist angenehm, und wenn er seine Bruststimme mehr auszubilden sich bestreben wird, und im Durchschnitte reiner, und nicht, was ein Fehler seiner ihm eingepflanzten Methode zu seyn scheint, oft Stellen durch Gaumen und Nase zu singen fortfährt, so kann er bey Fleiss und Studium in einiger Zeit ein recht gutes Mitglied unserer Bühne werden. — Herr Krebs hat inzwischen wieder alle ersten Tenorparthieen übernommen. Von seinem einst schönen Tenor sind nur wenig Reste vorhanden und sein Falset, welches er mit seinen noch wohlklingenden und kräftigen Mitteltönen nicht vereinen kann, ist schwach, unangenehm und oft unrein, da der Uebergang in dasselbe zu sehr absticht. Zu verwundern ist es, dass Herr Krebs, dem man allgemein viele harmonische Kenntnisse zutraut, sich seine Parthieen nicht punktiert und herabsetzt, und zuweilen gerade das Gegentheil thut, nämlich tiefere Stellen in die Höhe verrückt, die er dann auf eine ihm eigne Weise verkünstelt und manierirt. Er ist von dem Publikum verdientermassen geschätzt und geliebt, und in Parthieen, wie Licinius, Titus, Cortez und besonders Achill muss man ihm volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, und er erregt alsdann sogar Bewunderung, wenn Begeisterung auf Augenblicke seine alte Kraft verjüngt, und der abgenommenen Elasticität seines Organs eine wohlthätige Spannung giebt. — Herr Häser erhält sich fortwährend in der allgemeinen Gunst des Publikums, und vorzugsweise gewinnen ihm Parthieen, die er selbst mit besonderer Liebe zu singen und darzustellen scheint, als: Don Juan, Figaro, Herzog in Camilla, Masetto, Wasserträger, Sarastro, Selim in Rossini's *Türken in Italien*, Seneschall in *Johann von Paris* und Bucephalo in den *Dorfsängerinnen*, lauten und ungetheilten Beyfall. — Zwayte Tenorparthieen giebt Herr Leibnitz, der zugleich Chordirektor ist, und als Komiker sind die H. H. Rohde und Günther sehr ergötzlich und gern gesehen. — Die Chöre sind gut, aber gegenwärtig zu schwach besetzt. Zu wünschen wäre es, dass sie mehr Antheil an der Handlung nehmen, und sich einigermaassen bewegen möchten. Man kommt gar zu oft in Versuchung zu glauben, es seyen blosse Automaten, die maschinenmässig, wenn ihre Mechanismen in Umtrieb gesetzt wird, ihre Töne abrollen. Ein junges Frauenzimmer, Dem. Hug aus dem Chore, wurde seit einiger Zeit zu kleinen Rollen benutzt, da man eine schöne Stimme an ihr wahrnahm. Sie hat bereits, nicht ohne Glück, grössere Parthieen gesungen, und dürfte bey einer guten Anweisung als zweyte Sängerin unserer Bühne, nun für die Folge sehr nützliches Mitglied abgeben.

Unsere Kapelle kann wohl unter eine der vorzüglicheren in Deutschland gezählt werden, da sie nicht nur im Einzelnen vortreffliche und längst rühmlich bekannte Virtuosen zählt, sondern auch im Ganzen aus sehr braven Individuen besteht. Die meisten derselben sind schon früher in diesen Blättern erwähnt worden; und obschon einige von diesen in neuerer Zeit von uns geschieden sind, so haben wir doch an deren Stelle einige andre verdiente und geschickte Männer erhalten. Unter diese neu angenommenen gehört Hr. Stern, Bruder unserer Sängerin, ein Schüler Rode's, welcher auf seinem Instrumente, der Violine, viele Kunstfertigkeit mit Geschmack verbindet, und auch als Ripienspieler im Orchester seinen Platz ausfüllt. Herr Kammermusikus Wiele, ein ausgezeichneter Violinspieler und Schüler von Baillot, wird diesen Spätherbst eine Kunstreise über München, Berlin, Leipzig, Dresden, Prag und Wien vornehmen und wir halten es für Pflicht, das kunstliebende Publikum im voraus auf diesen jungen hochverdienten und bescheidenen Künstler (der auch recht artig und gefällig componirt) auf-

merksam zu machen. — Den Verlust unsers als Componist, grosser Klavierspieler und Direktor gleich hochzuschätzenden Kapellmeisters Hummel bedauern wir, so wie des herrlichen ersten Fagottisten Anton Romberg. Ersterer gieng nach Weimar, letzterer nach München. Herr Hummel hatte sich bey uns auch besonders dadurch ein grosses Verdienst um die Kunst erworben, dass er mehr Leben, Seele und Einheit in die Execution der Musik zu bringen strebte, und die früher nur zu oft vernachlässigte Delikatesse in der Begleitung des Gesanges wieder herstellte, sich männlich den Eingriffen in sein Amt, und manchem musikalischen Irrwahne von Seiten des Sängerpersonals widersetzte. — Beyläufig bemerken wir, dass es zum bessern Effekt des Ganzen nöthig und nützlich seyn würde, wenn die Violoncells im Orchester, welches ohnedem etwas tief unten angebracht ist, auf etwas mehr erhabenen Sitzen, als die übrigen Instrumentalisten, sässen. — Ehrenvolle Erwähnung verdienen die im vorigen Winter Statt gehabten und nun bald wieder beginnenden Abonnements-Concerte der königl. Kapelle, welche sich durch geschmackvolle Auswahl der zu gebenden Tonstücke und durch ein wohlgelungenes Zusammenwirken in allen Theilen auszeichneten, und vom Publikum mit vieler Theilnahme unterstützt wurden. In diesen hörten wir unter anderen grossen Werken auch J. Haydn's meisterliche *Jahreszeiten*. Der regere Sinn und die zunehmende Wärme unsers Publikums für Kunstleistungen im Theater und Concert äussert sich schon dadurch, dass man häufig wohl ausgeführte Ouverturen, Solostellen auf Instrumenten und Ensemblestücke lebhaft applaudirt, was ehedem nicht der Fall war. Auch hören wir jetzt von Zeit zu Zeit fremde Künstler, welchen vor einigen Jahren noch viele Schwierigkeiten gemacht wurden, um mit ihrem Talent erfreuen zu können. — Unter mehren, die wir theils in der Oper, theils im Concert hörten, zeichneten sich besonders Mad. Campi von Wien, deren Verdienste längst bekannt und anerkannt sind, Dem. Therese Sessi aus Venedig, die Tenoristen H. H. Wild aus Darmstadt, und Nieser aus Mannheim aus. Desgleichen gab Mad. Valsovani-Spada, welche bey der italienischen Oper in München angestellt war, mit Beyfall, Concert. — Unser neu engagirter Kapellmeister Herr Lindpaintner aus München ist ein kenntnissreicher, junger thätiger Mann, von

Eifer für die Kunst beseelt, und als Direktor sehr brav und verständig. Als Componisten kennen wir ihn noch nicht hinlänglich, da er erst kurze Zeit unter uns lebt, doch berechtigt er auch diessfalls zu erfreulichen Hoffnungen. Seine Composition der Oper: *Die Rosenmädchen* nach Theilen von Kotzebue, wurde mit lebhaftem Beyfalle aufgenommen. Es verbindet darin liebliche angenehme Melodieen mit einfacher, aber kräftiger Harmonie. Die Ouverture und die Finale's sind nur vielleicht für das Sujet dieses Singspiels zu gross angelegt und gehalten. — Wegen des Ablebens unserer allverehrten, innig geliebten und tief betrauerten Königin blieb die Bühne über ein viertel Jahr geschlossen; und in dieser Zeit hatten wir öffentlich keine Kunstgenüsse, ausser am grünen Donnerstage, wo nebst einem eigens gemachten Prolog zur Todtenfeyer der Verewigten, J. Haydn's *Sieben Worte*, auf dem Hoftheater, unter Herrn Lindpaintners wackerer Leitung, sehr gut und würdig aufgeführt wurden. — Das hiesige Museum fährt fort, seine musikalischen Unterhaltungen in seinem schönen und geschmackvollen Lokale zu geben, welche von den Mitgliedern der königl. Hofkapelle und des Sänger-Personales zwar unterstützt werden, worin aber grösstentheils Liebhaber und Liebhaberinnen ihre Talente üben, und unter welchen sich eine Anzahl als Sänger und Sängerinnen vortheilhaft auszeichnet. Zu wünschen wäre, dass die Wahl der Stücke mit mehr Sorgfalt und Geschmack geschähe, da man zuweilen von einem und demselben Componisten der neuen italienischen Schule, drey auch vier Stücke hinter einander anhören muss. Rossini ist besonders jetzt bey uns, so wie aller Orten der musikalische Held des Tages. Ueber dessen Werth und Unwerth sind wohl bereits alle Kunstverständigen einerley Meynung. Ein merkwürdiger Beleg von Rossini's Bescheidenheit, der aus glaubwürdigem Munde kommt, ist, dass er sich selbst il gran genio d'Italia nennt. In einer hiesigen Gesellschaft, wo sich eine italienische Sängerin befand, äusserte man: „es sey doch zu übertrieben, dass Rossini nicht allein sich selbst fort und fort in seinen Arbeiten bestähle, sondern sich auch der gröbsten Plagiate anderer Meister schuldig mache." Diese antwortete hierauf ganz unbefangen: „Si, è vero, è un ladro, ma un ladro grazioso; ruba — ma ruba graziosamente!" — Als Todtenfeyer für die verstorbene Königin wurde

im Museum, unter Leitung unsers geschickten Instrumental-Direktors Müller, Mozart's *Requiem* aufgeführt. Die schweren Chöre und Fugen waren grösstentheils durch Dilettanten besetzt, und gingen über alle Erwartung gut, rein und präcis zusammen. Auch hörten wir dort in der Fastenzeit das berühmte *Requiem* von Jomelli, neu von Müller instrumentirt. Doch hätten wir es lieber so gehört, wie es der Verfasser schrieb, nämlich ohne alle Blasinstrumente. Die Tempi wurden leider fast alle vergriffen und zu schnell genommen. — Früher hatte sich hier auch zur Freude aller Kunstliebhaber eine Gesellschaft gebildet, wo wir von unseren besten Künstlern auserlesene Quartettmusik hörten. Möchte dieser Verein im künftigen Winter abermals Statt haben! — Die hiesigen Kirchenmusiken sind in der Regel grösstentheils mittelmässig, besonders in der königl. Hofkirche; und es gereicht diese Klage den Vorstehern des evangelischen Cultus sehr zum Vorwurf. In der katholischen Kirche hingegen hören wir von Zeit zu Zeit, auf Veranlassung unsers braven und kunstsinnigen Hofmusikers Schmitt, der dort Organist ist, schöne Messen von Haydn, Mozart, Vogler, Hummel u. s. w. Kürzlich hörten wir auch eine grosse Messe von Lindpaintner (E dur), die sein Talent als Componist auch für diese Musikgattung beurkundet. Wohlgelungen waren besonders das Credo, und die kräftig fugirten einzelnen Sätze. Möchte es dem Verf. gefallen, einige allzumoderne und fast theatralische Stellen, besonders in der Begleitung, zu ändern. — Die Harmonie-Concerte auf der Silberburg, einem auf einer Anhöhe unweit der Stadt gelegenen schönen Garten, werden fleissig besucht und verdienen alles Lob, da die Abonnenten von den Künstlern der königl. Kapelle daselbst, theils ursprünglich für Blasinstrumente geschriebene, theils gut arrangirte Sachen aus alten und neuen Opern präcis und schön vortragen hören. — Ein andres Harmonie-Concert im Fulda'schen Garten, dessen Unternehmer der Regiments-Kapellmeister Herr Richter, ein sehr geschickter, verdienstvoller Musiker, ist, verdienen gleichfalls rühmliche Erwähnung, und es gereicht Herrn Richter zu vielem Lobe, dass er die ihm vertrauten musikalischen Zöglinge, unter denen wackere Künstler sind, so uneigennützig auszubilden strebt, und mit so schönen gelungenen Leistungen das Publikum erfreut. — Schliesslich müssen wir noch einer kritischen Beleuchtung unserer Bühne erwähnen, welche sich in No. 120 der Zeitung f. d. elegante Welt d. J. befindet. Jener Aufsatz zeichnet sich durch einen leichten, ansprechenden Ton besonders aus, und den goldnen Mittelweg der Billigkeit und Toleranz hat der Verf., der unter uns wegen seiner Animosität und Tadelsucht nicht besonders geschätzt ist, ganz aus den Augen verloren. Da er sich auch über unsere Oper in einigen hingeworfenen Redensarten, als ob es sich gar nicht der Mühe lohnte, darüber ein vernünftiges Wort zu verlieren, unbedingt und decidirt äussert, so können wir nicht umhin, zu bemerken, dass derselbe von Musik und besonders vom Gesange gar nichts versteht, was wir behaupten können, da wir ihn genau kennen.

Berlin. Uebersicht des August. Den 3ten, am Geburtstag des Königs, ward, nach einer von Mad. Schröck gesprochenen Rede des Kriegsraths May, nach langer Pause Mozart's *Titus* wieder gegeben, und seitdem ein paar Mal zur Freude aller wahren Kunstverehrer wiederholt. Der Kammermusikus Schneider hatte zu dem Ballet im ersten Akt und am Schluss der Oper, vom Balletmeister Telle, in dem die Herren Gasperini und Hoguet und die Damen Lequine, Vestris, Rönisch und Lampert die Solotänze ausführten, eine Musik geschrieben, die an sich sehr gelungen, ideenreich und mannichfaltig ist, aber doch in einer Mozart'schen Oper stört.

Den 28sten, an Göthe's 70stem Geburtstage, veranstaltete die Generalintendantur ein Concert, und starte es mit Göthens Schäferspiel: *die Laune des Verliebten*, zu dem der sel. Gürrlich eine angenehme Ouverture und andre Musik geschrieben hat, und mit dem noch immer gern gesehenen *Schiffscapitain* von Blum ein. Das Concert eröffnete Beethovens Ouverture in C mit dem Septimenaccord beginnend. Hierauf sang die k. k. Hofsängerin Dem. Anna Wranitzky eine Arie von Generali, und mit ihrer Schwester, unserer geschätzten Mad. Seidler, die nach langer Krankheit wieder auftrat, zwey Duetten aus Nicolini's *Trajano in Dacia* und aus Gyrowetz *Federica e Adolfo*. Auch ihr Bruder Herr Anton Wranitzky, Mitglied des Orchesters der k. k. Hoftheater zu Wien, spielte ein Violinconcert von Polledro und ein von ihm componirtes Adagio und Polon-

maise; er hat eine feste und sichere Bogenführung, gute Applicatur, besonders in den Doppelgriffen, einen reinen Ton und runden Triller.

Im Theater trat Dem. Wranitzky auf am 31ten als Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris*, am 13ten als Donna Anna in Mozart's *Don Juan*, am 15ten als Rosliebe in Boyeldieu's *Klein-Rothkäppchen*, am 19ten als Pamina in Mozart's *Zauberflöte* (wo ihr Duett mit Papageno (Hr. Rebenstein) Bey Männern, welche Liebe fühlen etc. und ihre Arie. Ach ich fühl's etc. und die Scene im 2ten Final: Du also bist mein Bräutigam etc. verdienten Beyfall erhielten), am 21ten und 25ten als Amenaide in Rossini's *Tancred* und am 30sten als Susanna in Mozart's *Hochzeit des Figaro*. Sie hat eine reine, frische, in den Mitteltönen volle und angenehme Stimme von etwa zwey Octaven, einen natürlichen und geschmackvollen Vortrag, runden Triller und eine alles bestechende — angenehme Gestalt.

Von den Entreacts dieses Monats verdienen zwey ausgehoben zu werden. Den 6ten spielte Herr Louis Maurer ein Concert, Adagio und Rondo für Violine von seiner Composition. Er ist ein Schüler des Concertmeisters Hank in Potsdam und kehrt nach Russland zurück, wobey er vor einigen Monaten zum Besuch gekommen war. Er spielte sein von Ideen und Orchesterkenntniss zeugenden Concert mit allgemeinem Beyfall, den die freie Bogenhaltung, der kräftige und zarte Strich, der volle und präcise Ton, das feurige und seelenvolle Spiel, die grosse Fertigkeit im Doppelstrich mit Mittelsatz und in Sprüngen, endlich das feste Legato allerdings verdienten. — Herr Braun, Mitglied der königl. schwedischen Kapelle, blies den 12ten ein von ihm gesetztes Concertino für Oboe. Seine Sicherheit, Fertigkeit, Reinheit und Ausdruck erwarben ihm allgemeinen Beyfall.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte avec Clarinette et deux Cors, ou Violon et Violoncelle, comp. par Paul Struck. Oeuvr. 17. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Nach kurzer Einleitung, worin sich alle Instrumente vortheilhaft als obligat ankündigen, ein *Allegro*, das, ohngeachtet des mässigen Tempo, durch brillante Figuren u. dgl., für das Pianoforte hervorstechend hervortritt, und durch öftere cantable Stellen für die übrigen Instrumente Mannichfaltigkeit und Anmuth bekömmt, ein gefälliges *Adagio*, nicht lang und gewissermassen romanzenartig; ein sehr munteres, lebendiges *Finale*, wo wieder, und auf wahrhaft interessante Weise, glänzende Figuren für das Pianoforte und angenehmen Gesang für die übrigen Instrumente wechseln. Das Ganze ist für die Spieler — ohngefähr in der Mitte zwischen Schwer und Leicht gehalten; doch verlangt es vom Klavierspieler nicht unbeträchtliche Fertigkeit, von den Bläsern Sicherheit und Anmuth des Tons. Mit Saiteninstrumenten verliert es zwar an Reiz, wird aber doch mit Vergnügen geübt und gehört werden. Der Verf. beweiset eine gute Kenntniss der Instrumente und dessen, was ihnen besonders vortheilhaft ist; auch zeigen mehre Stellen, besonders im zweyten Theile des ersten und des letzten Satzes, dass er auch mit künstlicherer Ausarbeitung nicht unbekannt, und für sie nicht ohne Talent und Geschicklichkeit ist. Geübte Dilettanten, denen er doch wohl zuvörderst sein Werk bestimmt hat, werden ihm Dank dafür wissen.

Heiliges Lied von Matthisson, für vier Singstimmen, mit Begleit. des Pianoforte in Musik gesetzt von J. P. Schmidt. Leipzig, b. Peters. (Pr. 10 Gr.)

Es sind eigentlich fünf Singstimmen, ein Solo-Sopran und der vierstimmige Chor, welche auftreten; sie sind (sehr bequem für die Ausführung) in Partitur, mit untergelegter, blos unterstützender und fast willkührlicher Pianofortebegleitung gestochen. Das Lied: Dich preist, Allmächtiger etc. ist höchst einfach, ohngefähr in J. P. Schulzens Weise hymnenartig durchcomponirt, wie das wol auch hier am angemessensten war. Der Ausdruck des Ganzen, wechselnd mit feyerlichem Ernst und andächtiger Freude, ist durchgängig gut getroffen; und möchte dabey besonders zu rühmen seyn, dass der Componist sich, wie eben Schulz in seinem Fall auch gethan haben würde, durch das Einzelne zuweilen gesuchter, fremdartiger Worte und Bilder des Dichters, in der einfachen Haltung des Ganzen nicht hat stö-

ren lassen. Der Fluss der Stimmen ist natürlich und bequem; der Satz rein; die Modulation verschmähet zwar, wo es am Orte ist, Entlegenes nicht ganz, bleibt aber immer ungezwungen und in gutem Verhältniss, so wie denn Alles einen Componisten verräth, der Maass zu halten und das Rechte durchzusetzen versteht. Von da an, wo es heisst: Was bin ich, Herr, vor dir? belebt sich der Gang des Gesanges mehr, wie ganz billig. Der Eintritt: Wohl dennoch mir! geht an's Herz, und das ganze Folge erhält die hier bewirkte Stimmung; nur dürfte der Schluss (die letzte Seite) doch zu viele Wiederholungen der Worte haben, und etwas zu lang, um nicht zu sagen, gedehnt, ausfallen. Das schätzbare Werkchen ist Singchören auf Schulen und sogenannten Singakademieen mit Grund zu empfehlen; auch darum, weil es sehr leicht zu fassen, und eben so leicht auszuführen ist.

Zwey Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und dem Verf. derselben Herrn D. Christian Kosegarten etc. gewidmet von Ida Krause. Berlin, bey Laschke. (Preis 12 Gr.)

Prosaische Verse, arm an Gedanken, platt und niedrig im Ausdruck und voll schlechter Reime, wie der Eingang des ersten Gedichts:

Wo ist die Form der Liebe,
Ihr Urbild, Muse, ihr Schnitt?
Ihr inneres Getriebe,
Des Wesens erster Schritt?
Man spricht so viel von Liebe,
und spricht sich nimmer leer,
Doch niemand kann uns üben
und lehren diese Lehr'

können höchstens durch abgenutzte Opernphrasen in die Sphäre der Musik übergehen. Und man muss gestehen, dass die Componistin, da sie einmal sich an Verse, wie folgende:

Ein Mädchen zu umschlingen,
die süsse Busenlust,
kann Liebe wohl erringen,
entzücken Mädchens Brust

nicht ahnen, und componiren wollte, den rechten Weg getroffen und aus ihrem Gedächtnissvorrath von Opern und Liedermelodieen diejenigen richtig herausgefunden hat, welche dem Gedichte keine besondere Bedeutung geben. Durch diese musivische Arbeit sind beyde Stücke zu einem Ganzen geworden, was ohne erhebliche Fehler im Satz (die übelklingende Verdoppelung S. 9. 1 Takt in der Begleitung abgerechnet) nicht ganz übel klingt, sich bequem singen lässt, und von Seiten der Componistin Gewandtheit und Uebung im Auffassen und Ausüben der Musik beurkundet.

Variations pour Flûte, avec accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, comp. par A. Uhr. Oeuvr. 40. No. 1—6. à Mayence, chez Schott. (Pr. jeder No. 1 Guld.)

Herr Alex. Uber ist ein guter Musiker: das zeigt auch dieses Werkchen durch alle seine Nummern. Es ist zur Uebung und Unterhaltung für fertige und überhaupt geschickte Flötenspieler bestimmt, welche den Anderen auf ihren Instrumenten nur durch das Leichteste zu begleiten haben. (Wer diese nicht zur Hand hat, und sonst will, kann sich die begleitenden Stimmen leicht fürs Pianoforte umschreiben, ohne dass der Effect beträchtlich litte.) Die Themata sind sämmtlich gut gewählt: interessant für sich, leicht zu behalten, mannichfaltig und bequem zu variiren. Die Variationen bieten manches nicht eben Gewöhnliche in der Erfindung und Figurirung, sie beschäftigen den Spieler reichlich und ihm vortheilhaft; das Instrument ist seiner Natur und Wirkung gemäss behandelt. Grössere Forderungen wird man an *Flötenvariationen* schwerlich machen, und, da diese erfüllt werden, das Werkchen mit Vergnügen und Nutzen gebrauchen. — Der Preis ist wohl etwas zu hoch angesetzt.

Serénade pour Flûte et Guitarre, comp. — — par T. Gaude. Op. 40. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Ein munterer Marsch mit Trio, ein Andante mit vier Variationen, ein kurzes, romanzenartiges Adagio, und eine Polacca, mit Kenntniss beyder Instrumente und ihrer Eigenheiten, für mässig geübte Spieler leicht, und ohngefähr in der Art, wie Pleyels kleinere Uebungs- und Unterhaltungsstücke für Klavierspieler, geschrieben.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten September. **№ 38.** 1819.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate July und August.

Hoftheater. Ausser einer kleinen Operette: *Die beyden Ehen*, mit einer niedlichen Musik von Nicolo Isouard, war hier vor der eingetretenen Ferialzeit eine Reprise von Mozarts *Mädchentreue*, die einzig interessante Erscheinung. Dass die wenigen, aber durchaus bedeutenden Rollen in den Händen der Damen Grünbaum, Wranitzky und Vio, der Herren Babnigg, Forti und Weinmüller waren, liess einen glänzenden Erfolg voraussehen, und wahrlich — selbst Mozart würde bey dieser vollendeten Darstellung beyfällig genickt und sich des reinen Kunstsinnes eines Publikums erfreuet haben, welches, wenn es auch bisweilen von dem erborgten Modelicht eines Rossini zu menschlichen Schwächen herabgezogen wird, dennoch dem allmächtigen Strahlenmeer der ewigen Sonne anbetend huldigt, das unvergänglich Schöne stets mit warmem Herzen empfängt und dem wahren Verdienste jubelnd die Lorbeerkrone aufsetzt. Wenn man so die Werke des verklärten Meisters mit all ihrer Erhabenheit, Lieblichkeit, mit dem unerschöpflichen Borne an Neuheit, Fülle, Reichthum der Melodien, an Ausdruck, Gefühl, Wahrheit und Natürlichkeit unter die Kapelle brächte, wie würde doch so rein gediegen Gold zum Vorschein kommen, wie tief müsste selbst im umgekehrten Verhältniss die Wagschale manches geleyerten Tonhelden unter unsere Zeitgenossen zu Boden sinken, indess jene des olympischen Sängers — gefüllt mit Aether-Blumen — himmelan zum Mutterlande empor steigt! — Für die Freunde des Ballets waren die Gastrollen des Herrn Taglioni eine erfreuliche Augenweide. Dieser geschmackvolle Tänzer, vor mehreren Jahren bereits allgemein beliebt, zeigte sich zwar nur in einzelnen, eingelegten Pas de deux — Solo's — Trio's u. s. w., da unter den gangbaren Balleten kein ihm zusagender Part sich vorfand, entwickelte jedoch darin selbst so vortreffliche Momente von Grazie, Stärke und Precision, dass jedesmal ein enthusiastischer Beyfall seine Kunstleistungen beendigte. — Im

Theater an der Wien sahen wir — wenn auch nicht *multum* — doch zum wenigsten *multa*; nehmlich: Am 16ten July: Ein neues, recht unterhaltendes Kinderdivertissement, *Der Marktrichter*, mit arrangirter Musik von Moscheles, Roser und Kinsky. — Am 25sten: *Der traurige Fritz*, Posse mit Musik von Herrn Gläser, ein aus der Josephstadt übersiedeltes Produkt, dessen Aufführung in diesem schönen Musentempel vielleicht nur dadurch zum Theil entschuldigt werden kann, dass man zum Annafeste den Bewohnern des Paradieses gewöhnlich ein ihnen wohlgefälliges Opfer darbringt, indem man zugleich auf der andern Seite Herrn Neubruck Gelegenheit verschaffen wollte, in einer ganz auf seine Individualität berechneten Rolle auch auf dieser Bühne sein beliebtes komisches Talent geltend machen zu können. Diese beyden Zwecke durften wohl erreicht worden seyn, ohne dass jedoch für die Kasse ein wesentlicher Vortheil daraus hervorging. — Am 31sten, *Azendai*, komisches Melodram nach dem französischen, mit Musik von Hrn Kapellmeister Riotte. Auch hier wird derselbe Stoff, aber das Nothwendige und Ueberflüssige, wie im *Aladdin*, aber das Langen und Breiten verarbeitet, und das sonst probate Mittel, Langweiliges durch die Macht der Töne anzuziehen, ist hier so zwecklos angewandt, dass es mehr zum Uebel denn zum Guten führt, und beynahe die entgegengesetzte beabsichtigte Wirkung hervorbringt. — Am 2ten August

trat Herr Schutz, vormals Theaterunternehmer in Linz, der erst seit kurzem angefangen hat, seine hübsche Bariton-Stimme kennen und benutzen zu lernen, und unlängst als Jakob in *Joseph und seinen Brüdern* einen glücklichen Versuch machte, und zum zweyten Mal in der Rolle des Fernando in Rossini's *diebischen Elster* auf. Da er sehr unbedeutende Vorgänger zu besiegen hatte, auch den Mangel gründlich musikalischer Kenntnisse sorgsam zu maskiren verstand, und überdiess als routinirter Schauspieler viel für sich voraus hat, so war gleichfalls der Erfolg nicht minder günstig. Eine Arie im zweyten Akte, die früher weglieb, und einige wunderschöne Stellen enthält, trug er besonders mit Wärme und Gefühl vor; im Ganzen gefällt diese Oper bey jeder Reproduzirung immer mehr und mehr; eine in der That entzückende Cantilene im Schlusschor muss stets drey Mal gesungen werden; Dem Heroik und vorzüglich Herr Jäger, mit seiner krystallreinen Höhe geben sie aber auch überaus reizend. Am 10ten, *Selanire*, heroische Oper von Pavesi, unter allen italienischen Textbüchern ganz unbedingt das Armseligste; die Musik ist uns grösstentheils schon aus Rossini's *Tancred* bekannt, wer eigentlich Stammvater zum Kinde ist, mögen die Götter wissen, so wie bey Pferden die Zähne ein Kennzeichen des Jahre, wollen viele aus den veralteten Figuren und dem flachen, geräuschlosen Accompagnement die Ancienität der Sachsenprinzessin erweisen, und somit wäre denn Rossini eine wahre *gazza ladra*, die sich nicht nur die eigenen Federn ausrupft, sondern nach Umständen auch in fremden Territorien furagirt, es bequemer findet, von andrer Fett zu zehren und die nachbarlichen Bienenstöcke auszuschneiden. So viel ist indessen gewiss, dass gerade dieser Mangel des modernen Knalleffekts Ursache ist, warum das Ganze weniger ansprach, obwohl recht brav gesungen wurde. Dem Schwarz (Olivier — die Parthie des Musico —), überraschte durch eine umfangreiche Altstimme, die aber noch nicht ganz rein ist und einer sorgfältigen Ausbildung bedarf. Mad. Spitzeder, die Herren Jäger und Seipelt leisteten was in ihren Kräften stand, und Dem. Kainz führte ihre Bravourarie mit vieler Präcision durch. Orchester und Chöre hatten wenig Gelegenheit sich in diesem altdeutsch costumirten Gesangconcerte auszuzeichnen. — Am 2 1sten und 25sten gaben Herr und Madame Price aus Petersburg, mehrere Scenen von den Operetten *Adolf et Clara*, und *le nouveau Seigneur de village*, in französischer Sprache, wobey sie die Mitglieder dieser Bühne, Herr La Roche und Hasenig freundschaftlich unterstützten. Das Ganze war quasi in eine Gattung von Academie eingekleidet, worin sich mehrere Orchester-Mitglieder producirten, Mad. Spitzeder eine alte Arie von Paer sang, Dem. Kainz, Hornik, Herr Jäger und Seipelt aber ein neues Quartett aus Rossini's *Mosè in Egitto* zum Besten gaben, welches trotz der respektabeln Firma keine sonderlich magnetische Kraft äusserte. Mons. Price ist ein netter Sänger, und schlechter Schauspieler, Madame ist gerade die Antipode des Herrn Gemahls. Indessen bewährte sich auch hier die leidige Vorliebe für ausländische Schnurrpfeifereyen, besonders jener gegenwärtig beynahe unbegreifliche Vorstreiter transrhenanischer Eleganderie; aus den Logen wurde vorzüglich ganz unbändig geklatscht, und somit kam denn diessmal das Gute — für die Debütanten nehmlich — nicht von Oben. — Am 28. wurde zum erstenmal eine Oper in 1 Akt, mit Musik von Freyherrn von Lannoy gegeben: *Margarethe*, welche für eine Stiefschwester der bekannten *zwey Worte* passiren kann, denn dieselbe Räubershistorie findet sich hier, nur weniger ansehend und consequent verarbeitet. Dagegen entschädigt der gemüthliche Tonsatz im Ganzen, und wenn auch mitunter ein höherer Grad von Originalität wünschenswerth wäre, und man zuweilen den gegenwärtig noch nicht genug erfahrnen Theatercomponisten vermisst, ist doch das Gehörte hinreichend, um für die Zukunft daraus die schönsten Erwartungen zu folgern. Die Aufnahme war sehr günstig; am meisten sprachen die Preghiera des Herrn Jäger, ein Canon a tre, ein Quartett, Sextett und das Finale an; auch die charakteristische Ouverture erhielt eine wohlverdiente Auszeichnung, ungeachtet darin die $\frac{3}{4}$ Bewegung nebst dem crescendo fehlt, wie ein hiesiges Blatt — leider ziemlich den Stimmen in der Wüste — sehr wahr und treffend bemerkt. — Das

Theater in der Leopoldstadt gab folgende Neuitäten: 1. *Die alte und die neue Schlagbrücke* von Gleich. Musik von W. Müller. Ein Gelegenheitsstück auf den bald vollendeten Bau der schönen Donaubrücke, im übrigen seicht und gehaltlos. 2. Gastrollen der Familie Uhlich vom Grossherz. Weimarischen Hoftheater (?) zu sech-

stehenden selbst erfundenen Pantomimen: A. *Das Glockenspiel in China*, Musik von Abt Vogler (?) Selig die da glauben; an Voglern konnte bey diesem Gefiedel kein Christenmensch denken. B. *Das Abendständchen in Tyrol*, oder *Der Quacker*, Musik von Bach — nach dem Wasser Ueberflusse zu urtheilen, vielmehr *Strom*. C. *Kosaken und Engländer*, oder *Die Rekruteneinquartierung*. Musik vom Königsberger Kapellmeister Ilgner (?) D. *Das Schweizer Hirtenmädchen*, oder *Die Lautenschlager*. Musik von Bach. E. *Der Schattenspieler auf Reisen*, oder *Die Jagd*, Musik von verschiedenen Meistern. F. *Das moderne Schuhmachergewölbe*, oder *Die Liebes-Rendezvous in allen Ecken*, Musik von Cross, Kapellmeister in Regensburg (?) G. *Die geraubte Russinn*, Musik von Eberwein. Wenn ja über alle diese Erbärmlichkeiten ein Wort verloren werden soll, es dürfte es die Erörterung jener Streitfrage seyn: was ist unter vielem Schlechten prädominirend das Schlechteste? — 3. Zum Vortheile des Herrn Hasenhut: *Vetter Damian*, eine alte Posse, une auf das vis comica berechnet, Musik von Herrn Signor von Eulenstein. 4. Gastrollen des Herrn Bestmantel vom Prager Theater. A. Schneider Krispin in den *Schwestern von Prag*. B. Herr von Hasperl im *lustigen Beylager*. C. Hausmeister im *Neusonntagskind* und D. *Rochus Pumpernickel*. Er gefiel im Ganzen. — 5. *Die englischen Waaren*, Singspiel in 1 Akt nach Kotzebue, Musik von verschiedenen Tonsetzern; wurde am ersten Lebenstage zu Grabe geläutert. — 6. *Der Kirchtag in Petersdorf*, ländliche Posse von Carl Meisl. Musik von Kapellmeister Wenzel Müller, findet ziemlich Beyfall und Zuspruch. —

Concerte. Am 30sten August liess sich im grossen Redoutensaale Mad. Feron und ihr Begleiter Herr Puccita hören, letzterer versteht sich mit seinen Gesangcompositionen. Die Bestandtheile dieser musikalischen Abendunterhaltung, welche jedoch in dieser Jahreszeit, und entbehrend der Tuba der Posaune einer Catalani wenig besucht waren: 1. Eine namenlose Ouverture, sehr brav gearbeitet und dem Vernehmen nach von Herrn Kapellmeister Gyrowetz, zu den *Templern auf Cypern* von Werner geschrieben. 2. Cavatina aus der Oper: *Die Jagd Heinrichs IV.* von Puccita. 3. Adagio und Rondo für das Violoncell, vorgetragen von Herrn Friedrich Wranitzky. 4. Scene und Arie aus der Oper: *Die Fürstin auf dem Lande* von Puccita, ursprünglich für Mad. Catalani componirt. 5. Ouverture von Bern. Romberg. 6. Arie: *Come quest' anima*, von Puccita. 7. Adagio und Variationen für die Oboe, gespielt von Herrn Krähmer. 8. Arietta tyrolense, variirt von Puccita. — Madame Feron zeigte sich als eine tüchtige Sängerinn, die vieles auszuführen im Stande ist, eine umfangreiche Stimme und Sicherheit, besonders in chromatischen Läufen besitzt, und bey der wir unter so vielen auszeichnenden Eigenschaften nur ungern einen schulgerechten Triller vermissten. Herrn Puccita's Arbeiten folgen dem gewöhnlichen Schlendrian und geben selbst der Virtuosin nicht immer an brillanten Gelegenheit. Besonders eigen, wenn auch nicht lobenswerth, sind die Variationen über das bekannte Tyrolerliedchen, welche jedoch von der Künstlerin mit einer solchen Bravour ausgeführt wurden, dass man einstimmig die Wiederholung derselben verlangte. Nächstens soll ein zweytes Concert folgen.

Miscellen. Im Hoftheater soll Rossini's *Ricciardo und Zoraide* einstudirt und am Namensfeyer Sr. Maj. des Kaisers vorgestellt werden. — Die erledigte Stelle eines Hofmusikgrafen ist vermöge allerhöchster Entschliessung dem Ajo des Herzogs von Reichstadt (des jungen Napoleon), Herrn Grafen Moritz von Dietrichstein, einem allgemein verehrten Mäcen der Tonkunst und wahren Schätzer gediegener Meisterwerke verliehen worden. — Ein Herr *Friedrich Starke*, Kapellmeister eines Infanterie-Regiments, bisher nur bekannt als Verfasser verschiedener Parthieen für Janitscharenmusik, hat eine *neue Wiener Pianoforte-Schule mit Verbindung einer leichten Singmethode* systematisch bearbeitet, und selbige zum Gebrauche für Lehrer und Lernende bestimmt, wovon die erste Abtheilung bereits erschienen ist, und die zweyte, eine Auswahl von Uebungsstücken enthaltend, nachstens folgen soll. Aus diesen neuesten Ereignissen können folgende wichtige Wahrheiten abstrahirt werden: Erstens: Dass es in Wien eine *eigene* Schule für das Pianoforte, und zwar auch eine *alte* giebt, weil nun eine *neue* erscheint, also vermuthlich dieses Instrument in der übrigen bekannten Welt ganz anders behandelt wird, wovon wir Nordländer bisher noch nichts wussten; zweytens: dass in unsern Zeitläufen, (um aber etwas zu schreiben, was man gar nicht versteht,

nichts weiteres nothwendig sey, als Dinte, Feder und Papier, drittens endlich: Dass die Druckerpressen gegenwärtig so galant sind, gar manches zu loben, was man sonst mit Recht getadelt haben würde. Als unlängst in einem gebildeten Zirkel über Aehnliches gesprochen wurde, meinte Jemand: Zur Ergänzung des zahllosen Heeres von Journalen und Zeitschriften fehle doch noch eines, nämlich ein sogenannter *Warner*, der freymüthig anzeigt, dass nicht alles Gold sey, was glänzt, der mit eiserner Stirne verkündet, was gut und was schlecht sey, ohne Rücksicht auf Nebenverhältnisse, und somit gleich einem unermüdeten Nachtwächter die Kauflustigen vor Nachtheil und Schaden bewahre — Wahrlich, eine kuriose Idee von diesem Jemand!

München am Ende August. *Romeo und Julia* von Zingarelli, die bekannte einst für Crescentini geschriebene Meisteroper, wurde während dem nun verflossenen Monate zwey Mal gegeben. Dem. Metzger war Romeo, Dem. Besel, welche den ersten theatralischen Versuch machte, Julie. Das Ganze war von schöner Wirkung. Doch sind eigentlich nur die Arien des Romeo mit einem Duo, von Zingarellis Composition; alles übrige, selbst das Finale, und andere Ensemblestücke, wovon meist nur einige Takte beybehalten worden, nicht ausgenommen, von Herrn Ritter von Winter, der die Oper neu ordnete, mit uns noch unbekannten, wahrscheinlich aus seinen letzten italienischen Arbeiten genommenen Arien und Cavatinen verband und veränderte. Die rührende, aber wohl schwer darzuführende Sterbescene des dritten Aktes wurde ganz gestrichen, denn Romeo singt zwar seine weltbekannte Arie: Ombra ad ombra aspetta, bekömmt aber noch zeitig genug Nachricht von der Geschichte des Schlaftrunks, bleibt folglich am Leben, und wird von dem Vater mit Julien vereint. Unter den Singstücken bemerkte man auch das Rondo: *Meinen Romeo zu sehen*, aber um einen Quarte tiefer gezogen, und, wie zu erwarten, ohne vielen Beyfall. Herr von Winter, tief erfahren in dem, was der Instrumente Wirkung ist, hat bey seiner Bearbeitung auf ämsige Weise gefällige und beliebte Hornstücke angebracht, worunter wir nur jene schon aus seinem Alexanderfest bekannten syncopirten Harmoniesätze mit vier Waldhörnern, welche dort die Geisterstimmen begleiten, anführen wollen. Diesesmal drückten sie die Schläge einer mitternächtlichen Glocke, oder was es etwa sonst seyn mochte, aus, denn kein Ohr hat sich während der Oper ein gesungenes oder recitirtes Wort verdeutlichen können. Wahrlich auf dieser Opernbühne ist dem Genius der Sprache noch kein Altar errichtet!

Nachrichten über den Zustand der Musik in Weimar.

(Fortsetzung aus No. 23.)

Wenn von Musik in Weimar die Rede ist, so muss man darunter fast ausschliesslich Opernmusik verstehen. Zwar lässt sich hier wohl dann und wann ein einzelner Künstler hören, aber gewöhnlich findet er nicht hinreichende Unterstützung, um ein besonderes Concert anordnen zu können und spielt oder singt also nur bey Hofe, oder im Theater während der Zwischenakte, wenn der Hof dies, wie nicht selten geschieht, verlangt. Festbestehende Concerte haben wir nicht, die der Liebhabergesellschaft ausgenommen, welche aber noch nur Zeit nicht bedeutend genug sind, um bey Andern, als den Mitgliedern der Gesellschaft selbst, eine besondere Theilnahme zu erregen. Auch von Kirchenmusik hören wir nicht oft Ausgezeichnetes. So sind wir denn, wie gesagt, fast allein auf das Theater beschränkt und mein Bericht handelt hauptsächlich von diesem, und nur Anhangsweise von dem Bessern, was uns im Concert oder in der Kirche vorgeführt wurde.

Unter Umständen, wie die eben beschriebenen, haben wir uns sehr Glück zu wünschen, dass unser Opernpersonal, unter dem sich mehrere ausgezeichnete Sänger befinden, ein so schönes Ganzes bildet, und dass uns viele der bessern deutschen, französischen und italienischen Opern (die letztern zum Theil in italienischer Sprache), fast immer mit grossem Fleiss und hoher Pünktlichkeit ausgeführt gegeben werden.

Erste Sängerinnen sind: Frau von Heygendorf, geb. Jagemann, Mad. Eberwein und Mad. Unzelmann, — erster Tenor, Herr Moltke (in den französischen Opern auch Herr Unzelmann), erster ernsthafter Bass: Herr Stromeyer, erster komischer Bass: Herr Deny. Zweyte und dritte Rollen sind besetzt durch die Damen: Durand,

Brede, L. Beck, Riemann und die Herren Unzelmann, Uechmann, Hummm, Pistoe — und im Nothfall noch durch einige brauchbare Männer und Frauen des Chors.

Frau von Heygendorf ist eine vielseitig gebildete Künstlerin und besitzt eine consequent in sich vollendete Methode des Gesanges. Ungeachtet Einige diese Methode, eben so wie die Stimme der Fr. v. H. nicht mehr so neu und frisch finden wollen, als vor zehn und mehreren Jahren, so macht sich doch Stimme und Methode noch oft mit sehr vielem Glück geltend. Als Muster verdient diese brave Sängerin, die zugleich eine treffliche Schauspielerin ist, ganz vorzüglich im Recitativ und in den; ihm sich nähernden, deklamatorischen Sätzen genannt zu werden, daher ihre Darstellung der Iphigenie, so wie mancher Scenen der D. Anna im *Don Juan*, des Sextus im *Titus* u. s. w. nicht genug zu rühmen sind. — Wollte Fr. v. H. sich überzeugen, dass eine Sängerin sehr ausgezeichnet seyn kann, ohne gerade einen seltenen Umfang nach der Höhe hin zu haben, und wollte sie mit grösserer Mässigung in den Verzierungen mehr in den mittlern Tönen, in denen ja doch aller eigentliche Gesang liegt, verschmähend das nur Glänzende und Blendende, immer mit dem Gefühl- und Seelenvollen Ausdruck singen, der ihr, wie sie nicht selten bewies, völlig zu Gebote steht, so würde sie mit einem Mal alle boshafte Krittler zu Schanden machen und sich der höchsten Gunst des ganzen Publikums noch lange Zeit erfreuen. Dass es ihr aber möglich sey, ihre Gesangsmethode ein wenig nach den Umständen abzuändern, ist, wenn nur der ernste Wille erst kommt, bey ihren guten musikalischen Kenntnissen eben so wenig zu bezweifeln, als dass sie, im Lust-, Schau- und Trauerspiel ihr bisheriges, ihrer Individualität nicht ganz mehr zusagendes Rollenfach verlassend, durch ihr grosses mimisches Talent in jedem andern Fache sich auf das vortheilhafteste auszeichnen werde.

Madame Eberwein hat weniger der Natur, als ihrem grossen Fleiss zu verdanken. Ihre Stimme ist in dem Umfang von etwa zwey Octaven sehr ausgebildet und die höchsten Töne angenommen, angenehm. Was sie vorträgt, ist immer mit grosser Genauigkeit, Pünktlichkeit und Kunstgerecht gedacht und ausgeführt und durch lobenswerthes Spiel unterstützt, zuweilen aber in etwas veraltetem Geschmack und meist mit einer Art von Gefühl, das mehr durch Reflexion und Kunst hervorgerufen ist, als so recht eigentlich aus dem Innern des Herzens kommt, weshalb es denn auch nicht so leicht zum Herzen gehen kann. Dabey kann ihr Gesang, der sich durch wackere Schule und gute musikalische Kenntnisse geltend macht, zwar nie hinreissen, erfreut aber immer, und oft recht sehr, alle Zuhörer. Wem der etwa vor erbemerkter Tadel klingen möchte, was es doch wahrlich nicht ist und durchaus nicht seyn soll, der bedenke; dass ein Künstler sehr brav und achtungswerth seyn kann, ohne gross zu seyn, und dass, um das letzte selbst bey dem tiefsten Studium zu werden, man doch immer einer der seltenen, überreich von der Natur ausgestatteten Schooskinder seyn müsse.

Madame Unzelmann erscheint oft als so vorzüglich von der Natur begünstigt — aber doch nicht immer, da bey ihr die Kunst noch nicht alles gethan hat, was ein solches herrliches natürliches Talent wohl verdiente. Sie hat eine treffliche Stimme von dem Umfang c bis dreygestrichen f, die jugendlich frisch, rein, ziemlich gleich, kräftig, dabey sehr biegsam und immer angenehm ist, wenn meist die höhern Töne, die doch mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit ansprechen, dann und wann, mehr aus Gewohnheit als aus Noth, etwas übernommen werden. Wenn Madame Unzelmann das ernste Studium, das sie, wie zum Theil schon ihre Kunstproduktionen beweisen, und wie es auch allgemein versichert wird, seit einiger Zeit begann, mit eigenem Eifer fortsetzt, so wird sie bald unter den ersten Sängerinnen Deutschlands einen sehr ausgezeichneten Platz einnehmen. Als Schauspielerin ist Mad. U. besonders in muntern, launigen Rollen *sehr* brav.

Herr Moltke besitzt eine sehr schöne hohe Tenorstimme, in welcher von Natur der Ausdruck liegt, durch den sein Gesang erfreut. Aber weit mehr würde diese Stimme leisten, wenn Hr. M. immer vorzuschreiten gedächte und durch fortgesetztes Studium als Sänger und Schauspieler die Kälte zu überwinden suchte, die mit seiner Individualität so eng verbunden scheint, und sich entweder diejenige Bestimmtheit und Gewandheit in Koloraturen ganz zu eigen machte, die man bey Aufführung derselben zu fordern berechtigt ist, oder sich lieber alles Passagenwerks enthielte, des-

an er nicht bedarf, um zu glänzen, da er durch eigentlichen Gesang sich den Beyfall der Verständigen immer in reichem Maasse gewinnen wird.

Herr Stromeier erhielt von der Natur eine Stimme, wie ein unter tausend Bassisten vielleicht kaum einer hat. Sie ist vom grossen Es bis ausgezeichnet g vollkommen gleich und rein, voll Metall, sehr stark, wenn er so seyn soll, aber auch hinreissend sanft und weich, ohne dadurch an ihrem Charakter als Bassstimme zu verlieren. Behauptet man, dass sie mehr Bariton als Bass sey, fähig sich in den höhern Tönen ihren Klange nach mehr einem kräftigen Tenor näheen, so mag ich denn nicht gradezu widersprechen, sehe aber diese Behauptung eher für Lob als Tadel an, wenn es auch dieser und jener nicht so meinte. Denn die eminente Kraft einer ganz echten Bassstimme ist in dem Tutti fast immer nothwendigerweise mit etwas Gewissem verbunden, wofür ich kein Wort habe, wenn ich es nicht mit etwas roh oder auch bezeichnen darf. Dass Hr. St. auch eben den Strom der Instrumente zugen könne, das beweist er zuletzt im *Fidelio* und in *Don Giovanni* — aber der Zauber seiner Stimme und seine sehr brave Gesangmethode macht sich doch vorzüglich im Cantabile geltend. Da er sehr gute musikalische Kenntnisse besitzt und auf eine ausgezeichnete Art alle Eigenschaften einer guten Stimme vereinigt, wenn man gewisse Geläufigkeit ausnimmt, an der bey *keinem* Sänger, am wenigsten beym Bassisten, so sehr viel gelegen ist — da er sich auch in dieser Hinsicht sehr gut kennt und nichts unternimmt, über dessen Gelingen er nicht vollkommen herrsche, so findet sich, wenn man ihm etwas Taktwillkühr als eine, wie es scheint, ehrenhafte Eigenheit nachzusehen billig genug ist, an seinem Gesange (der seit einiger Zeit auch durch ein freyeres und belebteres Spiel unterstützt wird) nie etwas auszusetzen und seine, nur leider zu seltene Erscheinung gewährt dem Publikum immer eine ganz besondere Freude.

Die Herren Unzelmann und Deny sind weit mehr im Schauspiel, als in der Oper beschäftigt — aber doch in ihren (oben angegebenen) Fächern sehr brauchbar. Da sie beyde als treffliche Schauspieler mehr durch ihr Spiel, als durch ihren Gesang interessiren, so reicht zu Bestimmung ihres Werthes als Sänger die Anerkennung ihrer Brauchbarkeit für die Oper hin.

Von den Frauen und Männern, die zweyte und dritte Partheien in der Oper singen, sey im Allgemeinen bemerkt, dass alle, mehr oder weniger (Mad. Brede, Dem. Riemann, Hr. Uschmann, Hr. Pistor sehr gute) musikalische Kenntniss, die meisten gute Stimmen haben und recht brav spielen.

Der Chor (von jeder Stimme vier — einige Männer und Frauen des Opernpersonals eingerechnet, die, wenn sie nicht eben Rollen haben, zu Chordiensten verpflichtet sind), lässt freylich noch vieles zu wünschen übrig, doch muss man billig seyn und bedenken, dass er erst seit einem Jahre bestehe, und dass sogar das weibliche Personal desselben erst seit dieser Zeit in Musik überhaupt und im Gesang besondern Unterricht erhält. Als dies Chor errichtet wurde, berief man als Lehrer und Direktor desselben den, als Gesanglehrer und Komponist, rühmlich bekannten Hrn. A. F. Häser, der uns durch das, was er bisher leistete, bewiesen hat, er könne und wolle leisten was möglich sey — und an dem wir auch in mancher andern Hinsicht einen talentvollen und sehr brauchbaren Mann gewonnen haben.

(Die Fortsetzung im nächsten Stücke.)

Doberan im August. Madame Catalani hat am 27sten v. M. in Schwerin und am 9ten d. M. hier gesungen. Im Ganzen mit dem gewöhnlichen Beyfall. Doch wurden viele und besonders wahre Kunstkenner, wohl das Urtheil eines Zuhörers in Schwerin im No. 84 des zu Schwerin herauskommenden Abendblatts, welches auf mehrere in der musikal. Zeitung über diesen Gegenstand bekannt gemachte Urtheile gründlicher Musikverständiger Bezug nimmt, gerne unterschreiben. Mad. Catalani wird, wie man sagt, von hier über Neustrelitz, Berlin u. s. w. nach Petersburg gehen.

Herr Johann Friedrich Gley und seine Gattin Christine Gley, geborne Gellmann, sind im April d. J. von dem Grossherzoge von Mecklenburg Strelitz als Hofsänger und Hofsängerinn angestellet worden.

Recension.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle, comp. — — par André Romberg. Oeuvr. 53. No. 1, 2, 3. 7me Suite des Quatuors. Leipzig, chez Peters. (Preis jeder No. 1 Thlr 8 Gr.)

Neue Quartette von dem gelehrten, kunstreichen, fleissigen A. Romberg bedürfen keiner ausführlichen Anzeige: alle, die wahrhaft gute Quartette lieben und üben, kennen Rombergische; und dieser Meister weicht, mit grösstem Recht, nicht aus der Bahn, für die er ein für allemal sich entschieden zu haben scheint, da sie nicht nur seinem Geiste, seinen Kenntnissen, seiner Kunst und seiner Individualität die angemessenste, sondern auch überhaupt eine würdige, ehrenvolle ist, und überdies eben jetzt einen, den besonnensten und unterrichtetsten Musikfreunden gewiss willkommenen Gegensatz bildete, gegen die Willkührlichkeiten der einen Parthey, die es vor allem auf die Phantasie, gegen das Stürmen oder Zerschmelzen der andern, die es vor allem auf die Empfindung, und gegen die non *plus ultra* der dritten, die es vor allem auf mechanische Kunststücke und Virtuosenprunk anlegt. — Neue Quartette A. Romb.s bedürfen auch keiner ausführlichen Recension: dem Verf. — eben diesem, der stets mit so klarer Besonnenheit und Sachkenntniss, auch mit ruhigem Selbstbewusstseyn arbeitet, der stets weiss, nicht nur, was er will, sondern auch wie er's will, und warum er's so will — diesem Verf. wäre sie unnütz, für den Leser aber könnte sie nur analysirend werden, und dann füllete sie Bogen mit Worten und Noten, die nur wenigen Einzelnen interessant seyn könnten, und gerade denen, die sich mit mehr Nutzen das Werk selbst zu zergliedern vermögen. Endlich bedürfen neue Quartette A. Romb.s auch keiner ausführlichen Anpreisung: das versteht sich von selbst. Was bedürfen sie denn nun? Ausser der Bemerkung, dass sie da sind, weniger Nachweisungen zur nähern Bezeichnung dessen, was sie von den andern Quartetten desselben Meisters, mehr in ihrem Aeusserlichen und gewissermaassen Zufälligen, als in ihrem Innern und Wesentlichen unterscheidet; Nachweisungen, die blos zur Notiz und Bequemlichkeit der Musikfreunde und Käufer dienen können und dienen sollen, damit sie erfahren, ob diese Stücke *zuvörderst* für sie sind, oder nicht. Diese Nachweisungen sollen hier gegeben werden.

Die drey Quartetten sind, wie das R. überhaupt in ähnlichen Suiten liebt, von einander zwar beträchtlich verschieden, und zwar im Charakter und Ausdruck, in mehr oder weniger Künstlichkeit der Ausarbeitung, in mehr oder weniger Schwierigkeit der Ausführung u. s. w.; darin sind sie aber einander ähnlich, dass sie unter seinen längsten, kunstreichsten und (besonders für die erste Violin) schwierigsten, dabey aber auch, wenigstens das zweyte und dritte, unter seine effectvollesten gehören. Das Verhältniss der Instrumente gegen einander ist, wie in den ausgearbeitetsten frühern: zwar die erste Violin immer vorherrschend, aber jedes der andern Instrumente gleichfalls nicht nur wahrhaft reel, sondern auch hin und wieder eigentlich melodisch-obligat; in welcher Hinsicht für die drey untergeordneten hier noch etwas mehr gethan ist, als in mehrern frühern desselben Meisters. Was die Erfindung anlangt, so ist das erste dieser Quartette unter den am wenigsten ausgezeichnet Rec.'s, doch mit Ausschluss der Menuet; das zweyte ist ganz gewiss eines der trefflichsten, ja, nach des Rec. Meynung, das trefflichste von allen; das dritte schwebt mitten innen. Was den Ausdruck anlangt, so ist das erste eben nicht, das zweyte bey weitem am meisten, und recht edel, das dritte zwar nicht so sehr, aber doch auch nicht wenig auszuzeichnen. In Hinsicht auf die Kunst der Ausarbeitung, das Wort hier im vollgültigsten Sinne genommen, so tritt im ersten dieser Quartette die musterhaft kanonisch bearbeitete, und doch leicht fassliche und auch anmuthige Menuet besonders hervor; auch die Variationen des gefälligen Andante sind zu rühmen, obschon man ihnen zuweilen weniger, oder doch weniger gebräuchliche Notenfiguren wünschen darf. Das zweyte dieser Quartette aber ist auch in dieser Hinsicht durchaus preiswürdig und unter diesen Verf.s allervorzüglichsten. Das dritte ist brav, wenn auch mehrern andern des Hrn. R. nahe verwandt, und nur hin und wieder etwas bravourmässiger. Endlich, was die Ausführung von Seiten der Spieler anlangt, so ist schon erwähnt, dass alle drey unter die schwierigsten des Hrn. R. gehören, besonders für die erste Violin, ja No. 2 und 3 sind vielleicht die schwierigsten von allen: gleichwohl sind sie von

wahrhaft ausgebildeten und schulgerechten Spielern mit mehr Sicherheit und selbst mit mehr Leichtigkeit vorzutragen, als manche neue Compositionen, die sich auch wenig mehr, als gar nichts anhören, weil sie Klaviermusik für Geigeninstrumente enthalten, statt dass hier alles von einem Componisten zeugt, der selbst praktischer Meister, und zwar vollkommen schulgerechter praktischer Meister ist. — Vorzüge, die allen, besonders allen neuern Compositionen A. R.s gemein sind, wie vollkommene Reinheit des Satzes, grosse und oft bewundernswerthe Gewandtheit und Gewandtheit in den gelehrtern Formen der Schreibart, vollkommene Sicherheit in Handhabung der Symmetrie der Theile gegen einander beym Ausarbeiten u. dgl. m.; diese brauchen so wenig angeführt zu werden, als diejenigen Eigenheiten, durch welche dieselben den Arbeiten dieser Gattung von andern ausgezeichneten Meistern nachstehen: denn die Einen wie die Andern, sind allen Kennern und Freunden dieses Fache der Tonkunst zur Genüge bekannt, und sie denken darüber auch wohl übereinstimmend.

Die Quintetts sind sehr gut gestochen. Auch sind dem Ref. und seinen Gefährten beym Ausführen nur einige Kleinigkeiten aufgestossen, die fehlerhaft sind, deren Berichtigung aber sich von selbst versteht.

Hr. R. habe Dank für diese wahre Bereicherung unsers ausgewählten Quintett-Repertoirs! —

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par F. Kalkbrenner. Oeuvr. 28. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Hr. K., ein sehr ausgezeichneter Klavierspieler und beliebter Klaviermeister, sonst in Paris, und, so viel Ref. weiss, jetzt in London, hat diese Sonate Hrn. Cramer gewidmet. Die Composition selbst zeigt, dass er dies um so passender konnte, da es ihm, wie eben Hrn. Cr. auch, vorzüglich um einen mehrstimmigen, nicht blos vollgriffigen Satz zu thun ist, und er zu dem Ende vornämlich auf Ausarbeitung der Mittelstimmen weit mehr Fleiss verwendet, als von vielen Klaviercomponisten hierauf verwendet wird; womit jedoch nicht gesagt werden soll, dass ihm nun auch der schön melodische, gleichgehaltene Fortgang aller Stimmen in demselben, oder auch nur in ähnlichem Maasse, wie Hrn. Cr. in seinen grössern Stücken gelänge. Uebrigens zeigt Hr. K. viel Lebendigkeit, und auch manches Eigenthümliche in der Erfindung. Ein rasches *Allegro* in F dur (mit hin und wieder zu vielen Wiederholungen) fängt an; ein *Andante* in B dur und B moll, dessen eigenthümliches einfachgefälliges Thema werth gewesen wäre, eigenthümlicher und einfachgefälliger durchgeführt zu werden, folgt; eine originelle, quartettmässige Menuet mit Trio in F dur zeigt viel Leben; und ein sehr gemässigtes, am meisten der Weise Cramers nachgebildetes Rondo (gleichfalls hin und wieder mit zu vielen Wiederholungen) macht den Beschluss. Das Ganze wird geübte Spieler gewiss unterhalten. Auszuführen ist es, für sie, nicht eben schwer, und alles wahrhafte Pianofortemusik.

Variations sur l'air de Paisiello: Nel cor più non mi sento, pour le Violon, accompagné d'un second V., Alto et Basse, comp. — — par Léon de St. Lubin. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Der dem Ref. unbekannte Name des Verf.s klingt gut, und seine Variationen auch. Ein weniger abgebrauchtes Thema hätte er sich wohl wählen sollen: wie er es aber, blos als Grundfaden, benutzt hat, lässt man sichs doch wieder gefallen. Die Variationen, viere an der Zahl, ohne Einleitung, mit kurzem freyen Ausgang, sind für einen tüchtigen Bravourspieler, besonders von grosser Fertigkeit in Läufen und Sicherheit in weiten Sprüngen geschrieben, und so, dass man leicht bemerkt, der Verf. müsse selbst ein solcher Spieler seyn. Denn wie bunt und arg es auch hin und wieder aussieht, alles ist doch nicht nur praktikabel, sondern liegt auch gut in der Hand, so dass es Spielern jener Art nicht allzuschwer fällt. Sie können mit Nutzen sich daran üben und mit Beyfall damit auftreten. Die Begleitung ist äusserst leicht, und kann auch, in Ermangelung dreyer Begleiter, von einem Klavierspieler aus der Bassstimme sogleich errathen und ohne Nachtheil für den Effect ausgeführt werden.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten September. No. 39. 1819.

Recension.

Choralbuch der reformirten Kirche in Kurhessen von G. C. Grosheim. Leipzig, Peters.

Wie zu thun ist wahrlich eben so wenig die Absicht des ächten Kunstrichters, als es die Absicht des Wundarztes ist. Schlimm genug, dass beyder Kuren gewöhnlich nicht ganz ohne Schmerz vollbracht werden können.

Dass die Kritik gegen Choralbücher eben so streng, als gegen andere einzuführende Andachtsbücher seyn müsse, wird jeder zugeben, der weiss, wie gross ihr Wirkungskreis ist, wenn sie einmal Eingang gefunden, und wie sie äusserst selten und so spät durch andere verdrängt werden können. Daher glaube ich, durch eine kritische unpartheiische Beleuchtung dieser Choräle mir einiges Verdienst, besonders um die Kurhessischen reformirten Gemeinden zu erwerben um so mehr, da das kurhessische Consistorium durch das Zeugniss eines gewissen Landpfarrers Hr. Wernebug zu Singlis, welcher dieses Choralbuch für *acht klassisch* (?) erklärt, leicht hätte irre geleitet werden, und dessen förmliche Einführung in Kurhessen verordnen können. Damit diese verehrliche Behörde aus der nächsten Quelle schöpfen konnte, legte ich vor kurzem in ein hiesiges Kunstblatt mein, mit meinem Namen unterzeichnetes, Urtheil nieder, welches zu widerlegen Herrn Grosheim bis jetzt nicht hat gefallen wollen. Da dessen künstlerisches Treiben noch nicht häufig mit kritischem Auge öffentlich beleuchtet worden war, so musste es ihm freylich äusserst unangenehm seyn, sich von der Höhe seines künstlerischen Ruhmes herabgestürzt zu sehen, und selbst mir war es äusserst drückend, Hrn. Grosheim den Lorbeerkranz für diesmal entwinden zu müssen. Doch gebot die Würde des Gegenstandes, über welchen ich sprach, streng die Wahrheit zu sagen, um zu verhindern, dass unsere herrlichen Choralmelodieen, die soviel zur Erweckung religiöser Gefühle und Erhebung des Geistes beytragen können, nicht, entstellt in die Kurhessischen Gemeinden übergingen.

Von Herrn Grosheim, der in der Vorrede seines Choralbuchs sagt: „der Geist der Frömmigkeit allein schafft den herzerhebenden Choral. Wo dieser Geist mangelt, da vermag man auch nicht, ihn auszudrücken. Man höre unsern Kirchengesang, unsere Orgelspiel! Wie wenig haben beyde für den wahren Gottesverehrer." — sollte man erwarten, er würde, von Frömmigkeit durchdrungen, seinen hohen Zweck nie aus den Augen gelassen, und nach diesem auch die *zweckmässigsten* und *würdigsten* Mittel gewählt haben, was ihm um so leichter hätte werden sollen, da er so würdige Vorgänger an J. S. Bach, Kuhnau, Türk, Kittel und besonders Vogler hatte. — Allein wie wenig Einfluss alle diese Vorbilder auf den Herausgeber der Choräle gehabt haben, und wie wenig überhaupt die Frömmigkeit *allein* hinreichend ist, einen guten Choral zu setzen, wird man in der Folge sehen.

Von den Eigenschaften, welche die Begleitung eines Chorals haben muss, damit sich dieser in seiner ursprünglichen Würde behaupte, sind im vorliegenden Choralbuch des Gesanglehrers Hrn. Grosheim wenige Spuren zu finden. Es ist nicht genug, dass man, um die oft besprochene, bisweilen sehr *unrecht verstandene* Simplicität des Chorals zu beobachten, jedem Ton der Melodie nur *eine* Harmonie giebt, ohne in den beyden Mittelstimmen Zwischenklänge zuzulassen, worin Hr. Grosheim besonders die Einfachheit zu suchen scheint. Man hat höhere Rücksichten zu nehmen, um nicht trivial zu werden.

Ich erlaube mir, ehe ich zur Beurtheilung der Grossheimischen Choräle schreite, einige aphoristische Bemerkungen über die wesentlichsten *Erfordernisse eines guten Chorals*, welche zugleich als Norm bey Würdigung des vorliegenden Werkes dienen werden. Wenn auch der Kunstkenner hier nichts Neues finden sollte, so wird es doch vielleicht manchem Leser dieses Blattes nicht unlieb seyn, der auf jenen Namen keinen Anspruch machen kann, die Eigenschaften eines guten Chorals hier kurz angegeben zu finden, wodurch er mit auf den Standpunkt gehoben wird, von welchem man eine Choralbegleitung beurtheilen muss. Ohnedies steht es nicht zu erwarten, wie die Erfahrung lehrt, dass im Allgemeinen Werke, die diesen Gegenstand gründlich auseinandersetzen, häufig bekannt sind. Das beste Lehrbuch über die Choralbegleitung ist gewiss Voglers Choralsystem, worin dieser Gegenstand *theoretisch* und *praktisch* mit einer Scharfsichtigkeit behandelt ist, die ihres Gleichen sucht.

Zu einem guten Choral werden folgende Punkte erfordert:

1) Dass *so viel als möglich* jede Tonfolge vermieden werde, die an die weltliche Musik erinnert. Choralgesänge, die mit komischen Operarien, mit unsern gemeinsten Liedern einerley Modulation, einerley Wendung des Gesanges haben, können unmöglich zur Erhebung des Geistes, zur Erweckung religiöser Gefühle beytragen.
2) Kenntniss der alten Kirchentonarten und besonders ihre *richtige Anwendung*. Ihre wahre Behandlung ist nicht so leicht, als sich vielleicht manche vorstellen, die da wissen, dass es dorische, phrygische u. s. w. Tonarten giebt. Selbst grosse Meister haben sich in dieser Hinsicht bedeutende Fehler zu Schulden kommen lassen, während andere, z. B. Vogler, in dieser Hinsicht am Kunsthorizont glänzen. Welche Majestät, welche Pracht findet man in dessen Choralbegleitungen!
3) Reichthum und Mannigfaltigkeit der Harmonie.
4) Besondere Rücksicht auf die *Tonschlüsse*, denn durch diese erhält grösstentheils der Choral seine Erhabenheit, seine Kraft.
5) Ein Bass, der nicht nur *richtige, fliessende Mittelstimmen* zulässt, sondern auch würdevoll und majestätisch einherschreitet.
6) Vermeidung jeder Härte der Harmonie, weil bey dem langsamen Fortschreiten des Chorals der geringste Fehler hervortritt.
7) Besondere Rücksicht auf die Zwischenklänge, mannigfaltige Abwechslung der Uebelklänge, denn durch diese wird die Harmonie enger und inniger verbunden. Man sehe z. B. die weiter unten vorkommende Begleitung der Phrygischen Tonleiter.
8) Gehörige Berücksichtigung der im Liede enthaltenen Empfindung, z. B. ein Passionslied muss eine andere Begleitung erhalten, als ein Weihnachts- oder Osterlied.

Was den ersten Punkt betrifft, so wird derjenige, der es ernstlich mit seiner Kunst meint, und nur einigermassen über sie denken gelernt hat, schon im *Ursprung des Chorals* den Wegweiser finden, der ihn lehrt, wodurch sich die Choralbegleitung von der gewöhnlichen musikalischen unterscheidet.

Wir finden nämlich den Ursprung der Chorals in den alten griechischen Tonarten, und diejenigen Choräle, die nach diesen gesetzt sind, werden unstreitig jederzeit den Vorzug vor den nach unseren modernen Tonarten gesetzten behaupten. Um eine alte griechische Tonart zu erkennen, ist die *Melodie* die einzige Wegweiserin und weder # noch b, noch die Harmonie, die den Griechen unbekannt war, bestimmten die Tonart, sondern die *Lage der Töne* der Melodie und der ganze Umfang dieser. Der Ton, womit die Melodie geschlossen — nicht immer der, mit welchem angefangen wurde — wurde für den Hauptton angenommen. Die erste Pflicht eines Choralbegleiters wird also seyn, alle durch Unkunde der Organisten verunstaltete Melodieen *auf ihre ursprünglichen* Tonarten zurückzuführen, sie von allen Zusätzen zu reinigen, und die Harmonie nach der *Melodie*, nicht die Melodie nach der *Harmonie* zu gestalten. Bey Chorälen, die nach unseren modernen Tonarten gesetzt sind, wird er vorzüglich durch sorgfältig gewähltere Harmonieen das Gewöhnliche, Profane der Melodie zu bedecken suchen.

In der ganz eigenen Behandlung, die die alten Tonarten erfordern, weil ihnen — nur eines zu bemerken — mehrentheils, um nach der gewöhn-

lichen Art schlussfallmässig zu werden, die Leittöne fehlen, muss die Harmonie eine ganz besondere Wendung nehmen, worin eben das Charakteristische und Erhabene des Chorals liegt; obgleich nicht zu läugnen ist, dass unserer *Harmonie* der grösste Theil der Wirkung zugeschrieben werden muss, und nur den alten Tonart (Tonleiter) das Verdienst zugestanden werden kann, die *Veranlassung* dieser erzielten Wirkung gewesen zu seyn. — Ein Choralbegleiter wird ferner dafür Sorge tragen, dass er keine andern Tonfolgen zulässt, als nur die wenigen, die jeder Leiter zukommen, und jede Harmonie, die in dem profanen Theaterstyl gebräuchlich, als da sind chromatische Gänge, aufbrausende Ausweichungen u. s. w. ausschliessen, hingegen wird er weiche Tonarten, die das Herz zur Andacht stimmen, Bindungen, Aufhaltungen, die auf der Orgel von grosser Wirkung sind, Verkettungen von Uebelklängen einführen. Man glaube ja nicht, dass man dadurch sehr eingeschränkt werde; im Gegentheil giebt die wahre Behandlung der Kirchentonarten weit reichhaltigere Harmonienfolgen, als unsere modernen. Folgende Beyspiele werden dies deutlicher machen:

Musikalische Begleitung.
No. 1.

Choral-Begleitung.
No. 2.

phryg.

Wer nur einiges Gefühl für die Schönheiten der Harmonie besitzt, wird die musikalische Begleitung No. 1. wenn auch nicht schlecht, doch sehr alltäglich, hingegen die von No. 2. würdig, majestätisch, erhaben finden. Welche Mannigfaltigkeit liegt in der Harmonie von No. 2., da hingegen die von No. 1. nicht von der Stelle will! Nichts ist eines Chorals unwürdiger, als solche Einförmigkeit. Doch gehören zur Vermeidung dieser, bisweilen wegen der Monotonie der Melodie, tiefe, harmonische Kenntnisse, um mannigfaltig in der Abwechselung der Harmonie zu seyn.

Den vierten Punkt betreffend, so erfordern die Tonschlüsse die grösste Aufmerksamkeit. Sie theilen sich der Melodie zufolge in *authentische* und *plagalische*. Der einzige Schlussfall vom 5ten zum 1sten Ton ist *authentisch*, alle übrigen sind plagalische. Die dorische, aeolische, jonische und lydische Tonarten können authentische Tonschlüsse haben, die Phrygische und mixolydische nur plagalische. Letztere ist keines authentischen Schlussfalls fähig, da zu dem 5ten Ton D die grosse Terz genommen werden müsste, und das Fis mit dem Charakter einer mixolydischen Choralmelodie unvereinbar ist. Man vergleiche hier die Tonschlüsse der *neuen* und *alten* Tonarten:

No. 1. No. 2. No. 3. No. 4. No. 5. No. 6.

D minor. E minor. F dur. G dur. A minor. C dur.

N. 1. No. 2.

dorisch. phrygisch.

auth. plag. plag. plag. plag.

No 3. lydisch. auth

No. 4. mixolydisch. plag

No 5. äolisch auth. plag. plag

No 6. jonisch. auth plag. plag.

Dass die Choralbegleitung der äussersten Simplicität unbeschadet, sich nicht so streng an die Tonarten hält, wie die musikalische, sondern, um Entscheidung zu erzielen, mit einem ihr eignen edlen Schwung fremde Töne einführe, die eine von aller gewöhnlichen Musik ausgezeichnete Wirkung thun, wird man schon aus diesen Schlussfällen abstrahiren können. Welche Majestät spricht aus den Tonschlüssen der griechischen Tonarten! welche Mannigfaltigkeit! während die neueren immer nur durch die Septime schliessen, welche Vogler (gewiss zu *streng*) gänzlich verwirft, weil sie zu sehr entscheidet, und wegen ihrer unüberwindlichen Auflösungssucht dazu verleiten könnte, mit der Dritte in der Melodie einen Vers zu schliessen.

Bey Chorälen, die nach den Kirchentonarten gesetzt sind, hat er freylich ganz Recht, allein bey den nach den modernen Tonarten, möchte diess wohl *nicht immer* zu vermeiden seyn, obgleich ich nicht leugnen mag, dass mir dieser so häufig gebrauchte Tonschluss im Choral, stets störend ist.

Ferner muss man sich bey der Anlage einer Choralbegleitung am Ende des Verses eine bestimmte Uebersicht der Schlussfälle verschaffen, und, so viel wie möglich, auch bey dieser Einförmigkeit zu vermeiden suchen.

5) Dass bey einer Choralbegleitung der Bass mit die Hauptrolle spielt, wird wohl Niemand leugnen. Um ihn würdevoll und majestätisch einherschreiten zu lassen, müssen, so viel als möglich, in diesem Zwischenklänge vermieden werden. So vortrefflich sie zuweilen in den Mittelstimmen sind, so störend sind sie in den beyden äussersten, und weder die Gewohnheit der Gemeinden, noch andere Ursachen können diese Veranstaltung der Melodie rechtfertigen, und der Choralbegleiter muss sich diesem Unfug mit Macht widersetzen. Ferner liegt in den Stammaccorden mehr Würde, als in den häufigen Umwendungen dieser, daher mehrere auf einander folgende Sexten- und Terzenfortschreitungen des Basses gegen die Melodie der Würde des Chorals nicht entsprechen und noch überdiess Veranlassung zu häufigen Verdoppelungen und holprichten Mittelstimmen geben. Unter eben diese Kathegorie gehört auch das Durchlaufen der Tonleiter im Bass, worauf sich manche Choralbegleiter [viel zu gut] thun, und welches nur eine fade, wirkungslose Spielerey ist.

6) Zur Vermeidung jeder Härte der Harmonie ist es noch nicht genug, dass man Quinten und Octaven vermeidet, welches noch keine Reinheit der Harmonie erzeuget, sondern man muss auch dabey hauptsächlich berücksichtigen.

a) die Wahl der Harmonie selbst,
b) die beste Wahl der Lage,
c) die Wahl der Folge der Harmonie.

Zwey Harmonieen, die in einem gewissen Missverhältniss gegen einander stehen, können durch eine gute Wahl der Lage in das beste Verhältniss gesetzt, und die leichtesten Fortschreitungen der Harmonie können in Bezug auf vorhergehende Accorde äusserst hart und widrig wer-

den. Von beyden Fällen sollen weiter unten Beyspiele vorkommen.

7) Die Zwischenklänge richten sich nach der Leiter und nach dem Umfang der Tonart. In den griechischen Tonarten hat die Leiter mehr Charakter, als in unseren modernen; daher auch die Zwischenklänge dort mehr Bedeutung haben als hier, auch nicht durch fremde Töne, die die hohe edle Einfalt ohnehin ausschliesst, verdrängt werden dürfen. Lässt man (wie einige wollen) die Zwischen- und Uebelklänge nicht zu, so stösst man auf die Klippe, dass der Choral abgestossen vorgetragen werden muss.

8) Ist der Choralbegleiter im Stande, den vorhergehenden Forderungen Genüge zu leisten, so wird er sich, um ein *ästhetisches Ganze* aufzustellen, nun auch bemühen, nicht nur seine Begleitung der jedesmaligen in dem Liede herrschenden Empfindung anzupassen, sondern auch consequent durchzuführen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Nachrichten über den Zustand der Musik in Weimar.

(Fortsetzung aus No. 38.)

Folgende Opern und Operetten wurden seit einem Jahre gegeben: *Tancredi*, italienisch, dreymal, *Ciro in Babilonia*, ital. viermal, *Don Giovanni*, ital. dreymal, *L'inganno felice*, ital., *Titus* zweymal, *Alexander in Persien*, *der Wettkampf zu Olympia* dreymal, *die Zauberflöte*, *die Entführung aus dem Serail* zweymal, *das rothe Käppchen* zweymal, *der Augenarzt*, *Nachtigall und Rabe* dreymal. *Rochus Pumpernickel* zweymal, *der Kapellmeister von Venedig*, *Sargino*, *die Sängerinnen vom Lande* zweymal, *die schöne Müllerin*, *die heimliche Heirath* zweymal, *Johann von Paris* zweymal, *Je toller je besser*, *der Wasserträger*, *die Savojarden*. — Die gelungensten Darstellungen waren: *Tancred*, *Don Juan*, *Alexander*, *der Wettkampf*, *die Zauberflöte*, *die Entführung*, *Nachtigall und Rabe*, *die heimliche Heirath*, *Johann von Paris*, *der Wasserträger*.

Wir hatten also von neun Opern deutscher Componisten 18 Vorstellungen, von sieben italienischen Opern 14, von vier französischen Opern 5, und von zwey Quodlibets 3 Vorstellungen.

Es ist gewiss sehr löblich, bey einem Theater, wie das in Weimar, bey dem man doch die reiche Unterstützung des kunstliebenden Fürsten in den Stand gesetzt ist, mehr auf das Edle und Würdige jeder Gattung und jeden Styls, als auf Kassenstücke Rücksicht zu nehmen, dem gebildeten Publikum auch das Treffliche anderer Nationen vorzuführen und daher neben deutschen Opern auch französische und italienische zu geben. Es ist auch nicht geradezu zu tadeln, dass man italienische Opern in italienischer Sprache gibt, da man das nun eben so ziemlich vermag, obgleich der bey weitem grösste Theil des Publikums damit nicht recht zufrieden ist, was man ihm denn auch nicht verdenken kann — aber, da uns Deutschen deutsche Sprache und deutsche Musik billigerweise doch immer die Hauptsache seyn muss, auch unsre Sprache, als Sprache des Gesangs betrachtet, nicht so tief unter der italienischen steht, als es nur ein sehr befangenes Vorurtheil behauptet, und wir in der Kunst, um mich recht bescheiden auszudrücken, den Italienern und Franzosen wenigstens nicht nachstehen, so wäre wohl zu wünschen, dass man nun Rossini eine Zeitlang ruhen liesse und uns wieder manche ältere treffliche deutsche Oper, z. B. *das Opferfest*, *Iphigenia*, *Fidelio*, *die Schweizerfamilie*, *die Schule der Weiber*, *Figaro* u. s. — auch fremde, wie *Joseph in Egypten*, *Lodoiska*, *die Vestalin*, *Achilles* u. s. gäbe. Ueberhaupt sollten deutsche und fremde Opern, die als classisch in ihrer Gattung anerkannt sind, uns nie mehre Jahre lang entzogen, sondern in bestimmten Perioden regelmässig wieder zur Aufführung gebracht werden, nicht nur, damit man sich an ihnen ergötze, sondern hauptsächlich, dass man sich durch sie und in ihnen erkräftige. Denn das neue welsche Geklingel muss nothwendig nach und nach den Haufen ermatten und erschlaffen und den Geschmack an dem Ernstern, Würdigern schwächen oder gar tilgen, weil es an reizenden, graziösen, ja oft, ich möchte sagen, wollüstigen Melodieen überreich, nur durch Sinnenreiz und Sinnengenuss fesselt. Dass damit die Menge sich abfinden lässt, ist in der Natur des Menschen begründet, dass aber der Gebildetere, der etwas Höheres in der Musik sucht und findet, als Sinnenkitzel und Taumel, sich nicht lange damit begnü-

gen könne, ist eben so natürlich. Und selbst das grosse Publikum ist, Gott sey Dank, in Deutschland noch nicht so weit herunter gezogen, dass es nicht mit Freuden Rossini etwa mit Mozart vertauschen möchte.

Dass ich eben Rossini nenne, ist begreiflich, weil eben Er jetzt in Italien und Deutschland an der Tagesordnung ist. So wenig sich diesem noch jungen Tonsetzer ein eminentes Talent absprechen lässt, so wenig lässt sich doch auch seine Bizarrerie in Melodie und Harmonie und seine allzuweit getriebene Kühnheit rechtfertigen. Bedenkt man, *wie* der italienische Componist schreibt und schreiben muss, und für *wen* er schreibt, so muss man in Rossini's Opern freylich wohl manches Fade, Verkehrte und Freche einigermaassen entschuldigen, zumal da es im Verein mit so vielem wahrhaft Trefflichem steht; aber *dieses* rechtfertigt doch nicht *jenes*, und wirklich classischen Werth, der allerdings zuerst durch die Idee des Werks, dann aber doch auch durch meisterhafte Behandlung derselben, also durch Korrektheit im höhern Sinne des Worts bestimmt wird, haben *noch zur Zeit* nur einige wenige kurze Sätze Rossini's, aber kein einziges grosses bedeutendes Stück, vielweniger eine ganze Oper — es mag auch der Eine oder Andre (der eben durch seine Meynung und sein Urtheil klar beweist, er wisse nicht recht eigentlich, wovon die Rede sey) so närrisch seyn, Rossini *neben* Mozart zu nennen, wohl gar toll genug, sie beyde mit einander zu vergleichen. Darum mag es denn beyläufig jetzt mit Rossini genug seyn, da wir ihn, der immer der Eine und Derselbe ist, nun schon von innen und aussen kennen — wenigstens so lange mag es genug seyn, bis es ihm durch günstigere äussere Verhältnisse möglich gemacht wird, einmal recht ernstlich wieder von vorn anzufangen und dann ein Werk zu liefern, das auf längeres Leben, als der Urheber, Anspruch machen könne und dürfe. Möge das recht bald geschehen! das ist gewiss der aufrichtige herzliche Wunsch Aller, die es mit innigem Bedauern sehen, wie ein herrliches Talent, das anstatt eines richtig kurzen Aufschwungs vielleicht bleibende Epoche machen könnte, so lange sich auf Abwegen herumtreibt, um durch Gaukeleyen und Sprünge einen schnell verrauschenden Beyfall zu erhaschen.

Unter den neuesten deutschen Componisten lässt sich mit Rossini in mancher Hinsicht der Freyherr von Poissl vergleichen. Auch Er ist von der Natur reich ausgestattet und wagt es im Gefühl einer jugendlichen Kraft, gegen Regel und Herkommen anzukämpfen. Aber er macht es doch billiger als Rossini, ist diesem an gründlichen Kenntniss, so wie an Fleiss in der Ausarbeitung überlegen und zeigt oft wahres, tiefes Gefühl. Seine Oper, *der Wettkampf zu Olympia*, von ihm selbst nach Metastasio's Olympiade bearbeitet, hat, öffentlichen Nachrichten zufolge, anderwärts sehr wenig, hier aber *ausserordentlich* gefallen. Wenn auch dieser günstige Erfolg zum Theil auf Rechnung der, wirklich vollkommenen Ausführung zu stellen ist, so muss man doch, um gerecht zu seyn, den grössten Theil dem Verfasser zugestehen. Ueberall findet man in dieser Oper Beweise des grossen Talents des Componisten und mehre Sätze sind nicht genug zu loben. Das zweyte Final, welches der Idee nach ein wahres Meisterstück ist, würde classisch seyn, wenn nicht in der Ausführung mancherley, z. B. Ueberfüllung der künstlichen Modulationen und der sich durchkreuzenden Figuren einzelner Instrumente, so wie der allzu heftige Kampf der unter sich uneinigen Singstimmen zu tadeln wäre. Entspräche die Bearbeitung der Ouverture dem Werthe ihres herrlichen Thema's, so nähme sie unter den trefflichsten Stücken dieser Gattung einen bedeutenden Platz ein und würde dann gewiss einen schönern Effekt hervorbringen, als nun, da ihre Wirkung meist auf wilden Lärm berechnet ist. Dagegen sind andere Stücke, z. B. die beyden Cavatinen des Megakles im zweyten Akt, mit solcher Zartheit und Tiefe des Gefühls gedacht und mit solcher einfachen Klarheit ausgeführt, dass selbst der strengste Kritiker keine einzige, die herrliche Wirkung des Ganzen störende Note in ihnen aufzufinden im Stande ist. Wer auf diese Weise den Werth des wackern Künstlers anerkennt und dadurch seine hohe Achtung gegen ihn ausspricht, der darf auch wohl den bescheidenen Wunsch äussern, Hr. v. P. möge in seinen späteren Werken das merklich sichtbare Streben nach neuen und kühnen Tonverbindungen, die, wie es beynahe scheint, *absichtliche* Anhäufung *sehr grosser* mechanischer Schwierigkeiten, die, selbst *vollkommen* besiegt, die Wirkung nicht erhöhen und das ängstigende Herumtreiben in der Modulation, besonders im Recitativ *vermeiden* — dagegen bey unserm Studium weniger manchen Mustern, die

ihm vorzuschweben scheinen, als vielmehr einzig seinem Genius folgen, der ihn sicherer zu originellem und schönem Gesang in Wahrheit und Klarheit leiten und seinen Werken einen bleibendern Werth geben wird, als der noch imponirenden aber nicht dauernden Wirkungen haschende Geist, der in seinen bisherigen Opern vorherrschend waltet.

Man vergebe diese Abschweifung, deren Inhalt, dem Wesentlichen nach, nicht neu ist, aber nicht genug wiederholt werden kann, da die Kunstansicht mehrer unserer jüngeren Componisten eine solche ist, dass, wenn sie mit den, durch Missbrauch aller ihnen zu Gebote stehenden Mittel, erreichten Knalleffekten eine Zeitlang bey Vielen durchdringen, wenigstens sie das Ihrige redlich gethan haben, um unsere Musik zu ein, Sinn und Geist verwirrendes und betäubendes Toben und Lärmen ausarten zu machen.

Je weitläufiger ich vom Theater handelte, desto kürzer kann ich in meinen Nachrichten über Concert und Kirchenmusik seyn.

Wir hörten im Theater nur einen fremden Sänger, den bekannten braven Tenorist, Herrn Gerstäcker, als Belmonte in Mozart's *Entführung aus dem Serail* — in dem grossen Saal des Schlosses, auf dessen Gallerie mehre hundert Billets für die nicht Hoffähigen ausgetheilt waren, bey der Anwesenheit der regierenden Kaiserin von Russland im September 1818 die vielberühmte Sgra. Catalani — im Theater, während der Zwischenakte, den braven Hornisten Hrn. Gugel und Sohn, später die Sängerin Dem. Sigl, ihren kleinen Bruder den Violoncellisten und den wackern Violinisten aus der Königl. Preuss Kapelle Hrn. Schulz — in einem, vom Königl. Würtemb. Kammermusikus Hrn. Kraft veranstalteten Concert diesen trefflichen Violoncellisten in seinem neusten Concert A moll und einem Potpourri schwedischer Volkslieder von B. Romberg und unsern Kapellmeister Hrn. J. N. Hummel in einer freyen Phantasie auf dem Pianoforte. Alle diese Künstler sind zu bekannt, als dass es nöthig wäre, über ihre Leistungen etwas zu bemerken.

Als die Kaiserin von Russland (Mutter) zum erstenmal das Theater mit ihrer Gegenwart beehrte, gab man ein Vorspiel, gedichtet von dem Obercamistorial-Direktor Hrn. Peucer und componirt vom Chordirektor Hrn. Häser. Gedicht und Composition gefielen. Die Aufführung durch Frau von Heygendorf und die Herren Stromeyer und Moltke war ausnehmend schön und auch das vom Dichter und Componisten wohl benutzte unsichtbare *Chor* sang recht brav und trug nebst Decorationen, Tableaux u. s. w. seinen Theil bey zur guten Wirkung des Ganzen.

Während der Anwesenheit I. M. schrieben Hr. Kammermusikus Eberwein und Hr. Häser zu zwey Festen am Hofe Gelegenheits-Musiken, der erste Marsche und Tänze zu einem grossen Maskenzuge, der zweyte mehre kurze Chöre zu Tableaux. Ref. konnte jenen Festen, durch Unpässlichkeit verhindert, nicht beywohnen und meldet daher nur, dass die allgemeine Stimme aussagte, beyde Compositionen wären mehr zweckmässig und recht brav geschrieben.

Von Kirchenmusik kann ich nur zwey bedeutende Werke nennen, welche mit einem Jahre zur Aufführung kamen, nemlich J. Haydn Messe, B dur, No. 6; und J. N. Hummel Messe in B dur, die kürzlich in dieser Zeitschrift mit verdientem Lobe angezeigt wurde. Beyde Messen wurden unter der Leitung des Hrn. Kammermusikus Eberwein, der zugleich Direktor der Kirchenmusik ist, mit Fleiss und Sorgfalt gegeben. Wir erwarten von Hrn. Eberwein, er werde, wenn erst das, durch Umstände etwas geschwächte und herabgekommene Chor der Kirche durch seine Thätigkeit wieder empor gebracht seyn wird, uns öfter ähnliche grössere Werke hören lassen.

In der Kapelle sind seit 1814, wo von ihr in dieser Zeitschrift die Rede war, den Tod des braven Kapellmeisters A. E. Müller ausgenommen, keine anderen bedeutenden Veränderungen vorgefallen. An des verewigten Müller Stelle ist als Kapellmeister und als Lehrer des Pianoforte und der Composition bey der Grossfürstin K. H. Herr J. N. Hummel gekommen, dessen hoher Werth als Virtuos auf dem Pianoforte und als Componist meines Lobes nicht bedarf.

Man spricht von manchen neuen und von mehren ältern, lange nicht gegebenen Opern, die künftigen Winter zur Aufführung kommen sollen; es geht auch das Gerücht von einem wöchentlichen Wintercoucert, und man sagt sogar, es würden ferner statt der bisherigen 5 oder 6 jährlichen Kirchenmusiken wenigstens 12 Statt finden. Wie viel von diesen Hoffnungen erfüllt werden wird, soll mein künftiger Bericht melden.

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Flûtes, comp. — — *par R. Dressler.* Oeuvr. 42. 6me Livr. des Duos. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 16 Gr.)

Hr. D. ist als ein ausgezeichneter Virtuos auf der Flöte, und auch als ein geschickter, fleissiger Componist für dies Instrument bekannt und geschätzt. Auch sind seine Compositionen, vornämlich seine *Exercices, Solos* und *Duette*, in den Händen fast aller Liebhaber, so wie verständige Lehrer sie gern ihren Schülern vorlegen. Und das alles mit Recht, wenn nämlich von späteren Arbeiten des Hrn. D. die Rede ist. Eben darum braucht aber eine Anzeige eines neuen solchen Heftes kaum etwas weiter zu enthalten, als: es ist da, und vornämlich für die und die bestimmt. Im Geschmack und in der Behandlungsart sind alle, mehr oder weniger, einander ähnlich, wogegen nichts zu sagen ist, da dieser Geschmack recht gut und die Behandlungsart sich zweckmässig erweiset. Es gehören aber diese Duette unter die grösseren dieses Verf.; doch sind sie nicht sehr schwer auszuführen. Besonders dürfte an ihnen zu rühmen seyn, dass auf alle Vortragsarten und Ausdrucksmittel dieses Instruments Rücksicht genommen worden; und dass Hr. D. nicht, wie viele Flötencomponisten, das Adagio vernachlässigt oder auch nur zurückgesetzt hat. Geübte Liebhaber, die sich angenehm unterhalten wollen, werden mit dieser Composition eben so zufrieden seyn, als verständige Lehrer und Schüler, die auf interessante und zugleich nützende Musikstücke ausgehen.

Sei Canzonette con accomp. di Pianoforte di Ant. Gius. Fischer. — — Libr. 2. Lipsia, presso Peters. (Preis 16 Gr.)

Ref. findet diese Canzonetten nicht besser, aber auch nicht schlechter, und überhaupt nicht anders, wie tausende, die von italienischen Componisten nicht eben ausgezeichneten Ranges, oder von deutschen, die ihnen gleichzustellen, geliefert worden sind. Die an diesen Gefallen gefunden — und deren sind viele — werden es auch an jenen, und es ist ihnen, die nur einen gefälligen, leichthinfliessenden Gesang, und verschiedenartige Gelegenheit suchen, eine angenehme Stimme nach jetziger italienischer Weise kunstmässig zu üben, weiter auszubilden und zu zeigen — gar nicht zu verdenken, wenn sie daran Gefallen finden: denn die ganze Gattung, so wie was hier dafür geleistet worden, bleibt zu solchen Zweck gewiss förderlich und zugleich bey guter Ausführung, für Jedermann mehr oder weniger unterhaltend. Das Letzte möchte der Ref. am meisten von den Nummern 3, 4 und 6 rühmen. Übrigens sind die sämmtlichen Stücke wol zunächst für eine tenorirende Bassstimme geschrieben, der Umfang der Töne und Mangel an bestimmter Charakterisirung irgend einer der entschiedenen begränzten Menschenstimmen machen sie aber so ziemlich für jede, männliche oder weibliche, brauchbar. Im Ausdruck wechselt Munteres und Empfindsames, wie es eben die Leute haben wollen, und wie es auch gar nicht übel ist. Die Begleitung ist leicht, doch nirgends ganz uninteressant und in einigen Stücken recht gut.

Potpourri pour la Clarinette avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, Flûtes, 2 Obois, 2 Bassons et 2 Cors, comp. par — — *Joh. Ign. Müller.* Op. 25. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Ein Adagio, frey figurirt über: *Nel cor più non mi sento* — fängt an und läuft in eine ausgeschriebene Cadenza aus; ein gefälliges Thema, Andante, schliesst sich an, wird mehrmals variirt, und macht zuletzt mit heiterm Ausgang den Schluss. Die Variationen sind meist lebhaft, und alles für das obligate Instrument sehr günstig gesetzt, so dass ein geübter Spieler sich damit vortheilhaft zeigen kann. Die begleitenden Instrumente sind sehr leicht, doch darum nicht ohne alles Interesse. Das Ganze unterhält und beweiset, dass der Verf. den Satz überhaupt und besonders auch den Satz für die Klarinette, versteht.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten October. № 40. 1819.

RECENSION.

Choralbuch der reformirten Kirche in Kurhessen etc.

(Beschluss aus No. 39.)

Vergleicht man nach diesen kurz angegebenen Eigenschaften vorliegende Choräle, so sieht man leider, dass der Verfasser, welcher in der Vorrede sagt:

„er habe in seinen Vorspielen die Kirchencomponisten auf die höchste Stufe im Tempel seiner Kunst geführt"?! selbst noch im Vorhofe des Tempels verweilet — und in das Allerheiligste noch keinen Blick gethan hat.

Man sehe den zweyten Choral. (No. 1. fehlt gänzlich.)

Wie matt sind in der dritten Reihe des Liedes die vielen aufeinander folgenden Sextenaccorde, durchaus der Würde des Chorals nicht entsprechend, und doch sind sie am häufigsten in jedem Choral zu finden. Siehe das Beyspiel No. 1.

Wie einförmig die drey unmittelbar auf einander folgenden Tonschlüsse in A, die doch so leicht zu vermeiden gewesen wären! (Siehe die Verbesserung der ganzen Stelle. No. 2.)

No. 1. Grosheimisch No. 2 Verbesserung

durch

Hier sind die 3 unmittelbar aufeinander folgenden Tonschlüsse in A des Hrn. Gr. vermieden, und wer nur einiges Gefühl für Harmonie hat, wird in dieser, nach meiner Verbesserung, Majestät und Würde finden, während die Grosheimischen Sextenaccorde äusserst leer und kraftlos sind.

In der letzten Zeile von dem Choral No. 4 ist es nach dem Cis dur Accorde nicht möglich, vierstimmig, richtig fortschreitende, singbare Mittelstimmen ohne übermässigen Secundensprung zu machen, indem der einzige Fall, wo dieser vermieden werden könnte, einen Schluss-Septimenaccord ohne Terz herbeyführen würde, die bey einer Cadenz nie fehlen darf. (Man sehe No. 3.)

Hier ist ein Beyspiel fehlerhafter Lage der Harmonie, von welcher ich in dem 6ten aufgestellten Punkte sprach. Durch eine andre Lage der Harmonie wird das Missverhältniss und der unangenehme Querstand von cis — E gehoben. (M. s. No. 2.) Dieser harmonischen Fortschreitungen bedient sich Hr. G. sehr häufig, z. B. Choral No. 94. No. 101. u. m. a.

Wie holpricht werden hier die Mittelstimmen zu diesem Bass ausfallen. Beyspiel 5. aus dem Choral No. 6, vierte Strophe.

Die häufigen Terzenbewegungen des Basses gegen den Diskant, wie in der letzten Strophe des nehmlichen Chorals (M. s. Beyspiel 4.) und in diesem Choralbuche nebst den Sextengängen so

häufig, dass nicht ein Choral aufzufinden ist, in welchem diese kraftlosen Fortschreitungen nicht die Hauptrolle spielten. Wie monoton ist die Harmoniefolge dieser ganzen Strophe! Man vergleiche dagegen die treffliche, meisterhafte Begleitung des nämlichen Chorals von Vogler!

No. 1. No. 2. Verbesserung. No. 3. No. 4.

Noch häufigere Terzenfortschreitungen des Basses gegen den Diskant findet man in N. 29 in der 3ten, 4ten, 5ten Str. Als Merkwürdigkeit und als Beweis, wie man den Choral *nicht* begleiten soll, will ich die drey Strophen hersetzen. (No. 1.) Welche harmonische Armuth! In dem Choral No. 7.: Wer nur den lieben Gott etc. hat die 2te Strophe eine sehr harte Begleitung. (M. s. No. 1.)

No. 1. No. 2.

Die Ursache dieses Uebelklanges liegt in dem kurz vorhergehenden H dur Septimenaccorde, der noch frisch im Gedächtniss ist, dessen Intervallen H, dis, fis, a, dem F dur zu fremd sind, als dass durch den einzelnen Accord C die ganze Beziehung auf H dur dem Ohr entschwunden seyn sollte. Dazu kömmt noch, dass bey springender Oberstimme c — a der Bass in gerader Bewegung ebenfalls springen muss, und zwar nach F, dem Tone, der, wie gesagt, nach dem vorhergehenden fis in der Oberstimme beynahe nicht zu treffen ist. Solche Tonfolgen vermeiden doch gewiss mittelmässige Tonsetzer! Das Vertrauen auf Gott, welches diese Melodie so kindlich ausspricht, hätte wohl nicht unzweckmässiger ausgedruckt werden können.

Ganz gegen alle Regel der Composition ist der freyanschlagende umgewendete grosse Septimenaccord von F. Die Dissonanz, die im Basse liegt, zerreisst das Ohr, besonders bey einem 16 oder 32füssigen Pedal. M. s. den Choral No. 3. 2te Strophe.

Offenbare Octaven sollten wohl übergens auch bey Abschnitten des Chorals vermieden werden, um so mehr, da Hr. Gr. keine überleitende *Harmonie* von einer Strophe zur andern haben will. Beyspiel No. 1. aus dem Choral No. 16, No. 71, u. m. a.

Was soll man zu dem Choral No. 19 sagen, dessen harmonische Armuth wirklich beyspiellos ist? M. s. B. 2.

No. 1. No. 2.

Hauptklänge G D G D D G D G D G D G D G D D D G D D G D G

Wenn darin die Einfachheit bestehen soll, so ist wahrhaftig zur Verfertigung der Chorals ein Generalbassschüler hinreichend.

Auffallende unharmonische Querstände, wie in der 2ten Zeile No. 22 zwischen d und Dis, No. 65. zwischen f und Fis, übermässige Secundenfortschreitungen im Bass No. 57., 4te Zeile f — gis, sind gar nichts Seltenes.

Wie leer klingt in dem ersten Beyspiele die Auflösung der Undezime in die Octave, Choral N. 55, 6te Strophe. — Wie hart ist im zweyten Beyspiele das A im Bass! — Wie leer ist hier bey dem dritten

Beyspiel der 6te Accord von Ebm 47sten Choral 1ster Strophe. — Welche Kraftlosigkeit liegt in folgender Stelle des 64sten Chorals 5te Strophe S. d. 4te Bp. Wie möchten hier wohl die Mittelstimmen ausfallen? — Wie leicht wäre diese so häufig vorkommende harmonieleere Tonfolge durch einen einzigen Uebelklang gehoben worden! Ch. 57, 1ste Strophe M. 2. 5tes Bsp. — Die Verbesserung bey No. 6.

No. 1. No. 2. No. 3. No. 4. No. 5. No. 6.

Welche holprichte Mittelstimmen möchte wohl folgende Stelle aus dem Choral No. 61, 1. Str. geben. (M. e. B. 1.) — Das zweyte Beyspiel, welches aus dem 109ten Choral entlehnt ist, sollte man wohl von einem *Harmonielehrer* nicht erwarten, zum wenigsten in dieser Lage nicht.

No. 1. No. 2.

Wie wenig Hr. Gr. die alten Kirchentonarten kennt, mag unter *mehren anderen* der Choral No. 548. *Erbarm dich mein, o Herre Gott etc.* beweisen, welcher Hypophrygisch, aber von Hrn. Gr. nach unserm heutigen C dur gesetzt worden ist. Der Unterschied beyder Behandlungsarten ist so auffallend als dass ich nöthig hätte, das Kraftlose und Gewöhnliche der letzteren mehr herauszuheben. Man höre ihn in seiner ursprünglichen Tonart von Bach, und dann von Hrn. Grosheim. Wie würdig, heilig sind die Tonfolgen, Tonschlüsse des Ersteren! — Wie matt — die des Letzteren! — Ueberhaupt sieht man aus der ganzen Anlage dieser Chorälle, dass der Verfasser durchaus nicht nach einem *bestimmten Plane* verfahren. Ich will nur eins, z. E. die Abwechselung der Tonschlüsse in Anregung bringen; konnte er *sonst* wohl in einem kurzen Choral von 4 Strophen No. 542, alle Schlussfälle in die Tonica leiten, da sich doch die Melodie in der dritten förmlich nach der Dominante wendet? Bedenkt man, dass dieses Lied 15 Verse hat, so hört man unmittelbar hintereinander 52 einförmige Tonschlüsse. Wer diess aushalten kann, den beneidet gewiss keiner um seine Ohren! —

Ferner findet man in dem ganzen Choralbuche keine anderen Schlüsse, als die prosanisten, nämlich von der fünften zur ersten Stufe mit der kl. 7 und dessen Umwendungen, wovon Hr. Gr. am häufigsten die erste Umwendung des vorhergehenden Accords gebraucht. Hier und da, doch sehr selten, findet man folgenden, der phrygischen Tonart angehörigen Schluss $\overset{6}{F}\,\overset{5}{E}$. Da Hr. Gr. (nach seinen eigenen Worten) die alten Tonarten gänzlich verwirft und sie blos in eine Geschichte der Tonkunst verweist, so möchte ich wohl wissen, welchen Ursprung Hr. Gr. diesem Tonschluss geben wollte? — Uebelklänge sind ausser dem obengenannten kl. 7 Accorde und dessen Umwendungen beynahe gar nicht zu finden, äusserst selten die 9, noch seltener die Undecime.

Auf den Charakter des Liedes und die darin enthaltene Empfindung ist eben so wenig Rücksicht genommen, die Begleitung bleibt sich überall gleich.

Auch könnte man wohl fragen, warum Hr. Gr. nach *seiner* zum Theil wohl *übertriebenen* Ansicht des schlechten Orgelspiels (man sehe die Vorrede des Choralbuchs) die Choräle nicht vierstimmig ausgesetzt habe? Sollte er vielleicht gefühlt haben, dass diese Aufgabe nicht zu lösen sey? —

Wird auch der Choral nicht förmlich im Takt gesungen, so hat er doch ein bestimmtes Metrum, welches dem Choralbegleiter die Pflicht auferlegt, dieses durch die bestimmte Eintheilung in den Takt zu bemerken. Rec. kann nicht unterlassen, zu erwähnen, dass es sich Hr. Gr. von dieser Seite ebenfalls sehr leicht gemacht hat, da sämmtliche Choräle ohne alle Takteintheilung niedergeschrieben sind.

Fragt man nun (mit Hrn. Grosheim, der es dem Kenner überlassen will), welchen Antheil diess Choralbuch an der Verbesserung der *musikalischen* Liturgie habe? so kann die Antwort nach allem

Vorhergegangenen nicht günstig ausfallen. Noch möchte es hingehen, würfe alles Getadelte nur als einzelne Flecken, von denen selbst die Sonne nicht frey ist, Schatten auf dieses Werk; da aber leider die ganze Sonne bedeckt ist — und gänzliche Finsterniss herrscht, so ist es freylich besser, dass dieses Choralbuch der Vergessenheit übergeben würde.

Wenn bey solch einer Composition innere Kraft und Würde fehlt — dabey den ersten Forderungen der Kunst nicht einmal Genüge geleistet wird, — wenn aus dem Ganzen hervorleuchtet, wie leichtsinnig eine solche erhabene Arbeit vom Künstler betrieben — und diese fast nur als eine Speculation erscheint, muss es dem Beobachter nicht schmerzlich seyn, die Kunst gerade hier, wo sie ihren Triumph feyern soll — da sie zum Lobe des Schöpfers, ihrem würdigsten Zwecke, bestimmt ist, in tiefer Armuth, als Bettlerin in Lumpen gekleidet zu sehen? — Ist das der Reichthum, die Mannigfaltigkeit der Kunst? — Muss sie das Höchste, wie das Niedrigste auf einerley Art bezeugen? — Fehlt es ihr an Mitteln? — Nein, göttliche Tonkunst, wenn du bey seiner Geburt die Weihe gabst, dem leihest du nicht blos Töne zu seinen Freuden und Schmerzen, nein, auch deine heiligeren Klänge, wenn sein Herz sich in frommer Andacht und Rührung zu seinem Schöpfer erhebt. Cassel im August 1819.

Carl Guhr,
Kurfürstl. Hessischer Kapellmeister

N a c h r i c h t e n.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monath August, 1819.

Ich habe nun auch die *Agnese* vom Hrn. Pär gehört. Wenn die menschlichen Leidenschaften, wie Fleischbrühe, von oben abgeschöpft werden könnten; so wäre es leicht, tragische Opern und tragische Dramen zu schreiben, und dann wäre auch diese Agnese vielleicht eine tragische Oper. Dass sie auf diesen Titel Anspruch macht, liegt am Tage: ein Vater, durch die Flucht seiner Tochter des Verstandes beraubt, der sich vor den Augen des Publikums in dieser herzzerreissenden Situation zeigt, der in's Irrenhaus gesperrt wird und den Mauern desselben nicht allein seine verwirrten Leiden klagt, sondern sie auch, der grösseren Wirkung wegen, darauf schreibt; der sogar seine Tochter, die er nicht kennt, ermorden will, eine Tochter endlich, stets Zeugin eines Jammers, den sie durch den Schritt, den sie gethan, veranlasst hat, die über den Zustand ihres Vaters nur verzweifeln, aber ihn nicht ändern kann; alle diese und noch tausend andere Dinge ziehen so offenbar aus dem blos Ernsten in das Tragische hinüber, dass die *Agnese* kein Drama, sondern eine wirkliche Tragödie genannt werden muss; denn was verhindert Vater und Tochter, dass sie nicht beyde mit Tode abgehen? Dass diese Oper aber keine von beyden, sondern noch überdiess ein elendes Produkt ist, in welchem es dem Verfasser geglückt, einige tragische Andeutungen (verzeih mir's Apollo, dass ich der Kürze wegen diesen Ausdruck gebrauche), wie bunte Lappen auf eine Harlekinsjacke, auf ein Null und Nichts zu nähen, dass dieses Null und Nichts auf einem tragischen Cothurne (sollte wohl gar der gute Shakespear diese Sünde veranlasst haben?) einherschreitet wie ein Zwerg auf Riesenstelzen, das Alles hätte doch keinen Eindruck auf den Componisten machen sollen; für ihn musste die Narrentheidey zur ernstesten, tiefsten Wahrheit werden. Von dieser Seite hat Hr. Pär die Sache freylich nicht betrachtet, aber auch nicht ganz von der entgegengesetzten; denn man kann nicht eigentlich sagen, dass seine Musik eine Parodie des Stücks ist. Aber einen Liebes-Singsang hat er gemacht, von der ersten Note bis zur letzten. Ohne Ironie gesprochen, die *Agnese* ist ein melodisches Meisterstück; wer das musikalische Sensorium zu Hause lassen und nur das Gehör mitbringen könnte, dem wäre geholfen: es ist, mit einem Worte gesagt, ein wirklicher *Ohrenschmauss.* Auch von Seiten der Instrumentirung und der Reinheit des Satzes ist diese Oper als vollendet zu betrachten. Kein Instrument widerstrebt dem andern, keine Stimme verdeckt die andere; alles erhält neben einander in der klarsten, reinsten Deutlichkeit, ohne überladen, noch weniger widerwärtig zu werden. Noch einmal: mir scheint die *Agnese* in Hinsicht auf Gesang und Instrumentirung das vollendetste Werk Pärs, vielleicht eine der vollendetsten der neuern Zeit zu seyn. Wenn die grosse Menge Liebhaber dieser Oper, an deren Spitze Hr. Pär selbst steht, blos in Hinsicht der beyden benannten, in der That vollendeten Vorzüge, der *Agnese* den

Rang einer klassischen Arbeit zugestehen wollen; so würde ich von Herzen gern ihrer Meynung beytreten. Aber, dreist herausgesagt: von Seiten der Harmonie, der Charakteristik, der tieferen Empfindung der Situationen und im Allgemeinen der genialischen Erfindung ist diese Oper die schwächste aller Pär'schen Arbeiten, ja vielleicht schwächer noch, als viele italienische Compositionen, die sich, ihrer Leere wegen, den öffentlichen Hohn und Spott zugezogen haben. Ueberhaupt sind die technischen Mittel, die der Componist darin angewandt hat, so gering, wie möglich: aus dem Haupttone (es ist sonderbar, dass das immer B ist) in die Dominante und aus der Dominante in den Hauptton? Die Reise ist nicht gross, und verirren lässt sich's da nicht, eben so wenig zu Schaden kommen. Doch einmal (und ich bin ordentlicherweise erschrocken darüber) moduliert der Componist aus F plötzlich in As, oder so ohngefähr; denn die Ueberraschung hat mich verhindert, es genau zu bemerken. So viel über das Künstlerische der *Agnese*. Der Text soll, behauptet man, einem englischen Romane: Der Vater und die Tochter, den ich nicht kenne, nachgebildet seyn. Ueber die historische Entstehung der Musik haben die Freunde des Componisten in den hiesigen Journalen etwa Folgendes verbreiten lassen: Herr Pär befand sich im Jahre 1810 oder 1811 in Parma, als ihn die dortige junge und liebenswürdige Marquise Corradi einlud, den Text der *Agnese* in Musik zu setzen. Die Oper sollte auf ihrem Schlosse Ponte d'Altero, in der Nähe von Parma, aufgeführt werden; sie selbst wollte die Hauptrolle darin übernehmen. Was konnte Hr. Pär besseres thun, als der liebenswürdigen Bestellerin Genüge leisten? Von ihren schönen Augen begeistert, componirte er die *Agnese* in eben so viel Wochen, als Hr. Boyeldieu zu seinem *rothen Käppchen* Jahre verbraucht hat, nämlich in drey. Sey es, dass die Dilettantinnen auch Capricen haben, wie die Sängerinnen von Profession, oder aus anderen Gründen, die Oper ward nicht aufgeführt. Herr Pär hatte nicht allein die Oper vergebens componirt, sondern auch die Rolle des Uberto (das ist der verrückte Vater) vergebens einstudiert. Der Componist musste nach Paris zurückreisen; doch blieb die Oper in den Händen seiner Landesleute, der Parmesaner, und ward daselbst einige Zeit darauf mit grossem Beyfalle auf die Bühne gebracht. Von hier verbreitete sie sich auf alle übrigen grösseren Theater Italiens, besonders auf das Römische, wo sie, sagt man, einen besonders grossen Beyfall erhielt. So standen die Sachen, als Hr. Pär im Jahre 1814 eine neue Reise nach Italien machte. Er kommt in Mayland an, man gibt *Agnese*. Der Componist, der bis dahin seine eigene Arbeit noch nicht hat aufführen sehen, eilt in's Theater. Das Publicum geräth in Entzücken beym Anhören der Musik, wahrscheinlich auch der Componist; er verräth sich oder wird verrathen, gleichviel! Zweymal muss Hr. Pär auf dem Theater erscheinen und zweymal wird er vom Mayländer Publicum mit nie gehörtem Enthusiasmus begrüsst. Diess das historische Schicksal der Oper *Agnese*. Vielleicht habe ich unrecht gethan, mich über eine Musik, welche in Deutschland nicht unbekannt ist, so ausführlich zu verbreiten; es soll von derselben fortan nicht wieder die Rede seyn. Doch will ich noch anführen, dass Witzlinge sie *Niaise* nennen und dass ein hiesiger Musikus eine Brochüre dagegen geschrieben hat. Uebrigens kann ich es unmöglich mit Stillschweigen übergehen, dass ein Kunstrichter (in der *Renommée* vom 25. August) von der *Agnese*, dieser gesanglosesten, planlosen und wirklich aus einem einzigen musikalischen Gusse entstandenen Composition sagt: *Elle gagne chaque jour davantage dans l'esprit des connoisseurs. Cependant j'aimerois moins de science et plus d'inspiration dans quelques parties, et je voudrois que l'orchestre moins riche ne détournât pas quelquefois mon attention du chant etc.* Kann es etwas Jämmerlicheres geben, als eine solche musikalische Kritik?

Madame Fay fährt fort, unter der allgemeinsten Anerkennung ihres ausgezeichneten Talents, ihre Debüt-Vorstellungen auf dem grossen Operntheater zu geben. Diese ausserordentliche, gar nicht in die französische Kunst-Kategorie passende Frau wagt es sogar, von dem Schlendriane abzuweichen, den man hier mit dem hochtönenden Namen *tradition* benennt, und welcher darin besteht, dass man sich gerade so schneuzen, gerade so weit die Beine ausspreizen, gerade so hoch die Augen aufschlagen, und gerade an derselben Stelle athmen müsse, als wie dies alles dem Hinz und Kunz, der die Rolle zum erstenmale gespielt hat (*qui a créé le rôle*), vor dreyssig, funfzig, ja meinetwegen vor hundert Jahren zu thun gefällig gewesen ist. So will es, z. B. dieser Schlendrian,

dass Klytemnestra in der *Iphigénie en Aulide*, da, wo sie folgende Worte zum Achill sagt:

...... Vous êtes, en ces lieux,
Son père, son époux, son asile, ses dieux,

sich plötzlich und recht tumultuarisch an diesen wendet, um ihm so gleichsam die Sache so nahe als möglich zu legen. Madame Fay hält ihre Tochter umschlungen und spricht, nur in der halben Stellung zum Achill gewandt, jene Worte im Tone des innigsten tiefsten Gefühls, ohne daraus, wie Madame Branchu thut, gleichsam eine Beschwörungsformel an irgend einen bösen Feind zu machen.

Es hat sich am 21ten dieses Monats in der Königlichen Musikschule, bey Gelegenheit der Preisvertheilung an den besten Geigenspieler, ein Auftritt ereignet, der in allen grossen und kleinen Musikgesellschaften grosse Sensation macht. Da ich der Sitzung nicht beygewohnt habe, so kann ich den Vorfall nur auf's Hörensagen nacherzählen. Die Sache verhält sich folgendergestalt. So eben hatten die Competenten vor einem aus mehr als dreyhundert Personen, meistens Musikern und Musikliebhabern bestehenden Publikum Beweise ihres Talents abgelegt: das Publikum hatte sich einstimmig, obgleich stillschweigends, für den Zögling Girard erklärt, welcher nach aller Meynung über seinen Nebenbuhler einen vollständigen Sieg davon getragen hatte; schon nehmen Eltern, Freunde und Verwandte die Glückwünsche der Umstehenden an. Endlich tritt die Jury auf, kaum ist das Publikum geneigt, sie anzuhören, man weiss ja im voraus, welcher Ausspruch zu thun ward. Aber welch Erstaunen bemächtigt sich der versammelten Menge, als die Kampfrichter erklären, der Zögling A* habe den ersten Preis errungen; Girard fällt nicht einmal der zweyte ausschliesslich zu; er muss ihn noch mit einem dritten Concurrenten theilen! Die Zuschauer, welche sich so ausserordentlich in ihrer Erwartung getäuscht sehen, brechen Angesichts der musikalischen Jury, welche aus Cherubini, Berton, Reicha, Lesueur u. m. besteht, in Gemurre aus, daraus entsteht endlich sogar ein allgemeines Pfeifen. Ja, das Publikum pfeift noch im Weggehen auf der Treppe, in den Corridors, im Hofe, ja sogar auf der Strasse. Da ich, wie gesagt, der Sitzung nicht beygewohnt habe, so steht mir kein Urtheil über die Rechtmässigkeit des Ausspruchs der Preisrichter zu. Doch kann ich unmöglich an eine Parteylichkeit der genannten Männer glauben, von denen besonders Hr. Reicha, als ehrlicher Böhme, über eine solche kleinliche Ungerechtigkeit hoch erhaben seyn muss. Was den Geiger Girard anbetrifft, so kann ich diesen jungen Mann, den ich sehr oft im Quartett-Vortrage gehört habe, freylich nicht seinem Nebenbuhler gegenüber, aber im Vergleich mit der Kunst selbst, beurtheilen: er verräth auf jede Weise nur sehr mittelmässige Anlagen; sein Bogen ist mosaiker, schwerfällig, steif und besonders in der Höhe von auffallender Unreinheit. Dabey besitzt dieser junge Mann weder Präcision, noch Fertigkeit, noch im allerwenigsten Geschmack. Ich glaube, sein Concurrent hat nur nicht ganz gewöhnliche Anlagen zu zeigen gebraucht, um über ihn *gerechtermaassen* den Sieg davon zu tragen. Girard ist ein Schüler Baillot's: vielleicht liegt in diesem Umstande der mittelbare Grund des Interesses, welches das Publikum diesem jungen Künstler beweist. Das obenerwähnte Journal (la Renommée) giebt bey dieser Gelegenheit einen abermaligen Beweis seiner musikalischen Kunstkenntniss: ihm scheint es ein unverzeihlicher Missgriff zu seyn, dass man den Zöglingen, bey ihrem Streiten um den Preis, das vorläufige Einüben der auszuführenden Stücke erlaubt. Dieser geistreiche Kritiker ahnet also nichts von dem Unterschiede, der zwischen *der Kunst* des Vortrags und dem *Mechanismus* des Extemporirens ist?

Folgendes ist eins von den unzähligen Beyspielen, nicht von der formellen, sondern von der wahrhaft materiellen Bosheit der hiesigen Journalisten, die die Schaale wegwerfen, wenn die Citrone ausgepresst ist. Madame Catalani ist bekanntlich von Singry, Isabey's bestem Zöglinge, vortrefflich gemahlt. Dies Portrait ist so eben von *Dien*, dem Sohne, in Kupfer gestochen. Der erwähnte Journalist ergreift diese Gelegenheit, Madame Catalani eine *ex-célèbre cantatrice* zu nennen und setzt hinzu, das Gemälde sey dem Originale bey weitem vorzuziehen, *weil es nicht singt*.

Der neue berühmte Geigenmacher, dessen Geigen, wenn man dem Ausspruche der königlichen Musikschule Glauben beymessen kann, mindestens alle Cremonesse Amati, Stradivari, u. s. w. verdunkeln, oder hier besser *überschreyen* sollen, heisst *Chanot* und nicht *Charrot*, wie ich ihn in meinem letzten Berichte genannt habe. Für's erste scheint dieser Mann so wenigstens in der Quin-

tät der Instrumente seinen Collegen vorthun zu wollen, denn er hat bereits ein ganzes Magazin von Geigen, Bratschen, Violoncellen und Contrabässen seiner Fabrik etablirt. Dass aber Hr. Chanot nicht allein neue Geigen zu verfertigen, sondern auch Mittel und Wege zu ersinnen weiss, sie abzusetzen, davon möge folgender Vorfall einen Beweis geben. Bekanntlich hat der König in diesen Tagen das Museum besucht und daselbst die ausgestellten Kunst- und Industrie-Produkte in Augenschein genommen. Als der König in den Saal tritt, wo die musikalischen Instrumente aufgestellt sind, zeigt ihm der Minister des Innern die von Hrn. Chanot angefertigten Geigen, mit dem Zusatze, die Professoren der königlichen Musikschule hätten dieselben für besser, als alle alteren berühmten Geigen erklärt. Der König bezeigt Lust, eins dieser Instrumente zu hören. Aber wer soll sie probiren? Herr Graf Decazes ist bekanntlich nicht musikalisch, auch möchte wohl das Portefeuille mit dem Fiedelbogen in einige Collision gerathen seyn. Sieh, da zeigt sich der Herr Alexander Boucher von weitem, man konnte hier im eigentlichen Verstande sagen, er kam, wie gerufen. Hr. von Decazes winkt, Hr. Alexander Boucher eilt herbey, ergreift einen Ansel-Chanot und spielt: *Vive Henri quatre* und *On peut-on être mieux, qu'au sein de sa famille* (aus dem Huron von Gretry) darauf. Wenn nun die Geigen des Hrn. Chanot nicht in die Mode kommen, so ist es weder die Schuld des Ministers, noch die des Hrn. Boucher, noch weniger des Fabrikanten. Aber, auch mir soll nichts nachgesagt werden, dass ich es an Bemühungen hätte fehlen lassen, die Instrumente des Hrn. Chanot bekannt zu machen. Darum setze ich die Adresse desselben her: *Rue St. Honoré, No. 216, passage des Morec*. In der Ankündigung sagt der Erfinder er verkaufe das Quartett (Quatuor, das heisst zwey Geigen, Bratsche und Cello) für 1600 Fr., dagegen ein Quatuor alter berühmter italienischer Geigen oft 10,000 Fr. und noch mehr koste.

Es werden für die nächsten vier Wochen grosse musikalische Versprechungen gemacht. Wer sich dabey nun nicht des bekannten Sprichworts erinnerte? Zuerst soll noch in diesem Monate die *Olympia* des Hrn. Spontini zur Aufführung kommen. Daran möchte ich aber sehr zweifeln: Damen, besonders Prinzessinnen, bringen lange mit ihrem Anzuge zu. Nun vollends die macedonische Königstochter, deren Toilette alles übertreffen soll, was bis dahin an theatralischem Luxus ist ersonnen worden! Dann spricht man von einem *Cassandra* und von einem *Gustav Adolph*, beyde von Breton, und beyde auf dem Theater Feydeau bereits zum Einstudieren gegeben. Endlich ist sogar die Rede von *zwey Nonnenmännern*, die der verstorbene Martainville nach seinem Tode in die Welt gesetzt und der Hr. Alexander Piccini, derselbe, dessen *Avis au Public* ich neulich angezeigt, singen gelehrt haben soll. Auch diese Oper soll bereits zum Einstudieren ausgetheilt seyn.

Nun kommt gar eine musikalische Zeitung in Paris heraus, ein *Indicateur François et étranger*, wie sie sich nennt. Bis dato scheinen freylich die hiesigen Musikhändler die einzigen Mitarbeiter an diesem Journale zu seyn; sie liefern ihre Verlagscataloge als stehende Artikel darin. Aber dieser Umstand möchte den Indicateur deutschen Musikhandlungen gerade recht nützlich machen. Man abonnirt bey *Bochsa père*, *Rue Vivienne*, No. 19, *Pacini*, *Boulevard des Italiens*, No. 11, und bey *den Herausgebern*, *rue Montorgueil*, No. 96. Wöchentlich erscheint ein halber Bogen, gross Format. Für drey Monate zahlt man 7 Franken voraus. Für diesen Preis versprechen die Herausgeber, das Blatt postfrey ins Ausland zu liefern.

Von Hrn. Massimino, der zuerst in Paris den gegenseitigen Unterricht auf den Musikunterricht angewendet hat, ist so eben (rue Montmartre No. 180) erschienen: *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*. Preis 5 Franken. Ich gedenke nächstens eine ausführliche Anzeige dieses Werks zu liefern.

Man spricht hier von der Errichtung einer Anstalt, welche, wenn die mir davon bekannt gewordenen Details recht angegeben sind, leicht die merkwürdigste musikalische Unternehmung der neuesten Zeit seyn dürfte, so wie auch Paris der einzige Ort in der Welt ist, wo sie mit Glück gewagt werden könnte. Es ist die Rede davon, einen Musiker- und Sängerverein zu bilden, von welchem jedes ihm von einem Liebhaber vorgelegte Instrumental- oder Gesangstück auf der Stelle, und zwar in der möglichsten Vollendung ausgeführt werden soll. Ein Componist hat, zum Beyspiel, ein Stück gesetzt, ihm ist daran gelegen, die Wirkung desselben zu vernehmen. Was hat er zu thun? Er begibt sich in das besagte Etablissement

ment: die Stimmen werden aufgelegt, die Musiker treten hinter die Pulte, das Stück wird aufgeführt und der Componist hat seinen Zweck erreicht. Ist einem Dilettanten daran gelegen, diese oder jene Arie, dieses oder jenes Instrumental-Stück, was er so eben gekauft hat, ausführen zu hören? Er geht in die Anstalt und auf der Stelle ist ihm ein Künstler zur Erreichung seiner Absicht beförderlich. Was halten meine Leser von der Annehmlichkeit, ja selbst von der Zweckmässigkeit dieses Etablissements, zu einer Zeit, wo es eben so viele Componisten gibt, als Individuen, die, wie man zu sagen pflegt, Musik verstehen? Versetze ich mich selbst in meine Jugend zurück, wo ich glaubte, noch einstens ein berühmter Componist zu werden und an dem Ende kein Notenpapier schonte — mich dünkt, ich würde mich den härtesten Entbehrungen unterworfen haben, um, so oft es mir beliebt, in einer Anstalt, wie die obige, meine Compositionen ausführen zu lassen! Wie habe ich den Stadtmusikanten, die die Hoftanzmusik zu besorgen hatten, die Cour gemacht, dass sie auf den öffentlichen Redouten und Maskeraden dann und wann eine Quadrille oder einen sogenannten Englischen von mir mit unter laufen lassen mussten! Aller dieser Schwierigkeiten ist die jetzige Generation der studiosen Musikjugend, wenigstens in Paris, überhoben: nämlich Apollo der besagten Anstalt das Leben; überhoben: die Glücklichen können sich täglich den entzückenden Genuss verschaffen, ihre eigne Musik zu hören, ein Genuss, der noch grösser ist, als eine theatralische Arbeit von sich selbst aufführen zu sehen. Was übrigens die näheren Umstände dieses projectirten Etablissements betrifft, so weiss ich davon nichts weiter, als das Gesagte, mitzutheilen. Es soll sogar ein Prospectus davon erschienen seyn, aber auch diesen habe ich nicht zur Ansicht bekommen können. Paris gleicht einem Meeresstrudel, auf dessen Oberfläche nur ein kleiner Theil von den Dingen wieder erscheint, die er verschlungen hat.

Crivelli hat, heisst es, in Mailand nicht gefallen. Ich habe zu wiederholten Malen die Meinung geäussert, dass mich dieser Sänger der vollendetste Tenorist der neuesten Zeit zu seyn dünke. Der Widerspruch, in welchem dies Urtheil mit dem Ausspruche der Mailänder zu stehen scheint, veranlasst mich, hier noch ein paar Worte über Crivelli zu sagen. Allerdings ist die künstlerische Natur dieses Sängers von wahrhaft eisiger Kälte, aber er sowol, wie der Fortepianospieler Dümerchal, dessen ich in meinen vorigen Mittheilungen Erwähnung gethan, haben mich die bis dahin mir neue Erfahrung machen lassen, dass ein Künstler, trotz seiner Kälte, wenn nur Vollendung in der Bildung desselben ist, zum Gegenstande allgemeiner Bewunderung werden kann. Freilich gehört eine gewisse Zeit dazu, mit dieser Kälte vertraut zu werden, so wie man sich, zum Beispiele, erst gewöhnen muss, Eis zu essen, dann aber auch einen seltenen Gefallen daran findet. Uebrigens soll wirklich das Clima in London einigen nachtheiligen Einfluss auf das Organ Crivelli's gehabt haben. Wie wohlthätig übrigens eine solche Kälte, wie die des besagten Sängers, wenn sie vom lebendigen Hauche der schönen Natur und wahrer Kunstbildung erwärmt wird, auf das menschliche Gemüth wirkt, das ergibt sich, wenn man daneben von der Gluth hyperasthenischer Sänger, wie vom verheerenden Sirocco, angeblasen wird. Ein solcher ist, zum Beispiele, Garcia, der quantitatives Leben genug in sich hat, um einem Dutzend anderer Sänger davon abzugeben, und doch noch genug übrig behalten würde, um alle zwölf zu Tode zu singen. Da ich einmal von Garcia spreche; so will ich noch anmerken, dass er wieder beym Italienischen Theater angestellt ist und nächstens im Barbier von Sevilien von Rossini auftreten wird.

Die vier Sänger aus Wien durchreisen in diesem Augenblicke die mittäglichen Departements. Ich freue mich anzeigen zu können, dass diese verdienstvollen Männer, wie man sagt, in Nismes grossen Beifall erhalten haben. Uebrigens möchte man diesen Künstlern vielleicht Glück wünschen, dass sie nicht *allgemein* gefallen, denn das Allgemeine ist doch wirklich nur das *Gemeine*. Der grosse Haufen wird ewig in allem, was Kunst heisst, das *Halsbrechen* lieber haben wollen, als das *Kopfzerbrechen*: Hauen und Stechen sind geeigneter, einen Leib anzusprechen, weil es neulich davon verletzt werden kann (und hier trifft die Aristotelische Furcht zu), als Intentionen, die bloss *sinnig*, aber nicht *sinnlich* sind. Es ist nicht meine Schuld, wenn dieser oder jener meiner Leser den Enthusiasmus nicht begreift, mit welchem ich von den Leistungen jener Künstler rede, die vielleicht in keinem einzigen Publikum Enthusiasmus erregt haben. So gestehe ich auch ohne Hehl, dass mich Chöre, von nahe an zwey-

hundert Kehlen auf dem grossen Operntheater gesungen, kalt gelassen haben, während ich bey Gesangstücken, blos von jenen vier Sängern vorgetragen, das lebhafteste Vergnügen empfunden habe.

Madame Fodor hat in der *Agnese* recht lobenswerth gespielt und hin und wieder sogar vortrefflich gesungen. In der That musste das so ungemein frische, kräftige, glockentönende und doch so biegsame Organ dieser Frau allein schon zur angenehmen Sängerin machen, wenn sie auch von aller Kunst entblösst wäre. Ihre Ausbildung scheint auf der schmalen Scheidelinie zu stehen, wo es nur noch einer letzten Anstrengung bedurfte, um von der Mittelmässigkeit zur Vollendung überzugehen. Vielleicht ist Paris, wo alles Gefühl sich an Verstandes-Reibungen abstumpft, der Himmel nicht, unter welchem diese letzte Verwandlung der Madame Fodor vorgehen kann. Italien möchte allein eine solche Kunstmetamorphose hervorzubringen im Stande seyn. Deswegen möchte diese Sängerin nicht Unrecht haben, wenn sie, wie es heisst, sich nach Italien zurücksehnet, obschon ich freilich keineswegs darauf schwören will, dass sie die Reise dahin in der von mir angegebenen Absicht unternehmen möchte. Doch heisst es jetzt, sie habe mit der Administration des Italienischen Theaters von neuem contrahirt.

Das Theater Feydeau, in Verzweiflung über das Unglück, welches ihm mit allen neuen Opern begegnet, scheint zu älteren Compositionen seine Zuflucht nehmen zu wollen. Es hat bereits einen Anfang mit den *Wilden* und *Picaros* und *Diego*, beide von Dalayrac, gemacht. Dieser Versuch ist gelungen, theils weil man auf die Aufführung dieser Stücke grosse Sorgfalt gewandt hat, theils auch der angenehmen Musik wegen, deren plane, ungesuchte Natürlichkeit sich ohngefähr zu den musikalisch-dramatischen Productionen von heut zu Tage, verhält, wie ein zur rechten Zeit und von der Natur selbst gebohrnes Kind zu einer vor der Zange zerrissenen Zwangsgeburt. Besondere Wirkung haben die *Wilden* hervorgebracht, zu welchen jetzt jene für die *Plapper-Insel* (*l'Ile Babillard*), deren Geburts- und Sterbe-Anzeige ich zu seiner Zeit den Lesern zu machen nicht unterlassen habe, verfertigten, optischen und malerischen Decorationen gebraucht werden. *Picaros* und *Diego* ist, sowol was Musik als Text anbetrifft, eine der angenehmsten Opern von Dalayrac; es können besonders zwei Sänger darin glänzen: sie ward ursprünglich für Martin und Elleviou geschrieben. Statt den Reiss- und Spleiss-Compositionen der Französischen Theater Geld, Zeit und — den Geschmack des Publicums zu opfern, würden Deutsche Directionen wohl thun, diese Dalayrac'sche Oper, die, so viel ich weiss, noch nicht übersetzt ist, zur Aufführung zu bringen. *) Ich habe diese Composition, die mir schon durch frühere Aufführungen auf den Französischen Theatern zu Braunschweig, Cassel, Hannover und Hamburg bekannt geworden war, mit vielem Vergnügen in Paris wieder gehört.

Madame Giorgi Belini (oder vielleicht Belloc?), jetzige erste Sängerin der Italienischen Oper zu London, befindet sich in diesem Augenblicke in Paris. Sie wird, sagt man, sich öffentlich hören lassen. Von ihrem Talente machen einige ganz ungemein viel Aufhebens, andere hingegen können keine Ausdrücke finden, um die Mittelmässigkeit desselben zu beschreiben. Wir werden ja hören!

Wie in allen menschlichen Bestrebungen, muss es auch in der Kunst eine Opposition geben, nicht um die Kunst selbst zum Ideale zu vervollkommnen, sondern um ihrem Rückfalle vorzubeugen. Diese Opposition heisst Kritik. Ihre Haupt-Pflicht besteht darin, die Fehler aufzudecken, ihr Nebenzweck, das Gute zu loben. Ersteres nützt freilich, ist aber mit vielen Widerwärtigkeiten verbunden: daher wird diese Pflicht nur sparsam ausgeübt. Das Gute zu loben, oder vielmehr, aus angebornen und leicht zu begreifenden Gründen, alles gut zu finden, ist den Kunst-Productionen schädlich, schmeichelt aber der Eitelkeit und ist somit eine Taktik, die häufiger angewandt wird, als man glauben möchte: leben und leben lassen, ist das Feldgeschrei aller Stümper; wahre Künstler suchen Tadel, und kein Lob! Aus dem allen ergibt sich, dass das Geschäft der Kritik, in Betreff ihrer Hauptpflicht nemlich, höchst undankbar sey: das Schlechte tadeln, macht schon böses Blut; aber

*) Ich lese in deutschen Zeitschriften, dass man jetzt in Deutschland sagt: er die Scene schicken statt zur Aufführung bringen. Man sollte die Narren, die auf eine so muthwillige Art die Sprache verderben, ins Tollhaus schicken.

das allgemein für vollendet Anerkannte wo nicht schlecht, doch mittelmässig zu finden und es laut und öffentlich sagen zu müssen, ist gar ein höchst trauriges Geschäft. In letzterm Falle befinde ich mich in diesem Augenblicke nicht etwa mit dem ganzen hiesigen Publicum (denn auf welche Weise könnte sich dies so in pleno vernehmen lassen?), doch aber mit allen hiesigen Journalisten: diese erklären fortwährend Pellegrini für den vollkommensten Sänger und Schauspieler, den es gegeben. Mir scheint es vor wie nach, als ob dieser Künstler nur eine sehr mittelmässige Kunstbildung, oder besser gesagt, nur eine Art von Naturalisme besitzt und überhaupt so wenig geistige Herrschaft über sich selbst hat, dass selbst die beschränkten natürlichen Mittel, die ihm eigen sind, nur theilweise in ihm zum Vorscheine kommen können. So lange mir nicht Gelegenheit geworden seyn wird, ein günstiges Urtheil über diesen Sänger zu fällen, soll dies das letzte Mal seyn, wo ich über denselben werde gesprochen haben.

G. L. P. Sievers.

Berlin. Am 15ten September hatten die Kunstfreunde Berlins Gelegenheit, die Leistungen der Madame Catalani zu vernehmen in einem Concerte, das sie im Verein mit dem Königl. Theater gab. — Wenn ein Künstler bei seinem ersten Auftreten dergestalt hinreisst, dass der Enthusiasmus der Hörer zur Fieberhitze wird, wie es bei der frühern Anwesenheit der genannten Sängerin in Berlin der Fall war, so ist die Erwartung bei einem zweiten Erscheinen so gross, dass sie unmöglich zu erfüllen ist. Dieses hat denn auch Madame Catalani bei ihrem diesmaligen Auftreten erfahren; und wenn man jetzt minder empfänglich ist für ihre Talente, wenn Einige sogar von fenkarer Ueberschätzung sprechen, so mag das etwa in Folgendem begründet seyn. Man hat hier vor nicht langer Zeit Madame Ferron in mehren Concerten gehört, die in Hinsicht der Kunstfertigkeit, namentlich der chromatischen Tonleiter, der Sprünge u. s. w. der Madame Catalani bei weitem überlegen ist. Die Scala der erwähnten Künstlerin ist überdies bei einem ansehnlichen Umfange vollkommen rein, die der Madame Catalani hingegen höchst unrein und unangenehm; dadurch vergisst man gewissermassen, dass die Stimme der Madame Ferron in Hinsicht auf Fülle und Ausdruck von der in der Rede stehenden Sängerin weit übertroffen wird. — Dergleichen Parallelen sind denn freilich nicht geeignet, den Triumph der Madame Catalani zu erhöhen, da sie überdies mit ihrer Stimme rückwärts zu gehen beginnt, und sie nicht Studium genug hat, die einschleichenden Mängel durch Kunst zu verdecken. Im Ganzen hat sie nur noch zehn Töne in ihrer Gewalt, vom untern D bis zum obern F, was darüber und darunter ist, bringt sie durch grosse Anstrengung und durch eine Art von Falset hervor. In Erfindung neuer Manieren hat sie keine Fortschritte gemacht, sie ist im Gegentheil dürftiger an Abwechselung geworden, denn sie hat gewisse Läufe in den beiden ersten Arien fünf bis sechsmal angebracht. Lobenswerth ist dagegen ihr Triller mit halber Stimme, das einzige, das sie noch vollkommen erhalten hat, nur muss sie ihn nicht in chromatischer Tonfolge fortführen, da merkt man gar zu leicht, dass demselben kein wirkliches Studium zum Grunde liegt. Die erste Arie aus Portogallo: Ecco un gunst' al fine etc. gelang ihr am wenigsten; etwas besser gerieth die zweite Arie desselben Meisters: Ebben nel sacro Tempio, etc., was das grosse Publicum noch am meisten ansprach, war das letzte Stück, nemlich die bekannten Rode'schen Violin-Variationen. Freilich sang sie dieselben nicht, wie es früher geheissen hatte, von Note zu Note, sondern nur, eine Quasie teler gelegt, eine Art von Parodie auf diese herrliche Composition; doch dergleichen wird nur von Wenigen bemerkt: und so gelang es denn, mancher falschen Intonirungen ungeachtet, einige Hörer dergestalt zu begeistern, dass sie, nach früherer Gewohnheit, God save the King forderten. Die Sängerin liess sich nicht nöthigen, um ihr Steckenpferd zu produciren, nur wollte es diesmal mit dem begeisterten Einfallen des Publicums nicht so recht fort. Erst beim dritten Verse liessen sich mehre Stimmen vernehmen, die alle glücklich überschrieen wurden, und damit schloss denn der theuer erkaufte sogenannte Kunstgenuss dieses Abends.

Unter den Bedingungen, die Madame Catalani der General-Intendantur gemacht hatte, gehörten auch: dass erstens der Herr Concertmeister Moser, gegen alle Sitte, die Gesangparthien dirigiren sollte, und dies geschah denn auch. Ganz zufrieden muss sie mit ihrem erwählten Dirigenten nicht gewesen seyn, denn sie trat einigemal sehr verdriesslich den Takt, ja sogar liess sie einmal ein ziemlich vernehmliches: più presto, più presto hören.

Die zweite Bedingung war noch, dass sie von einem der Herren Regisseurs herausgeführt werden sollte. Das Geschäft ward denn dem allgemein geachteten Künstler Herrn Bescbort zu Theil. Mit seinem gewohnten Anstande führte er die Sängerin vor, und überreichte ihr die Noten, die aber von der Madame Catalani nicht mit gleichem Anstande und mit der gehörigen Höflichkeit empfangen wurden. Sie schien in ihrem Dünkel zu vergessen, dass auch ein Künstler und nicht etwa eine dienende Person ihr gegenüber stand. — So viel aber das erste Concert; möge das zweite zu einem günstigern Urtheile Gelegenheit geben. —

Am zwanzigsten dieses gab Madame Catalani ihr zweites Concert. Es hatte sich in der Zwischenzeit die Sage verbreitet, dass die Sängerin das erstemal sehr unwohl gewesen sey, und deshalb das bereits auf den achtzehnten angekündigte Concert auf heute verschoben habe. Mit neuen Erwartungen eilte also alles wieder zu ihr hin; doch auch diessmal fand man bey einiger Kunstkenntniss sich in seinen Erwartungen betrogen. Die erste Arie von Fioravanti: Chi d'amor equareio la benda etc. wurden eben so mittelmässig ausgeführt, als die schlechte Composition es verdiente. Eine zweite Cavatine von Guglielmi: una ben per te quest' anima, gerieth ihr besser, und machte wegen der vielen Trillerchen und Schnörkelchen auf die zahlreiche Versammlung ziemlichen Eindruck. Die dritte Arie aus Figaro: Dove sono i bei momenti, misslang dagegen sehr, die Ausführung bildete hier gegen die herrliche Composition einen reinen Gegensatz. Die schöne Stelle des hohen a, as, g verunglückte völlig, das erste mal blieb das ges ganz aus, und bey der Wiederholung gerieth der Versuch des Schleifens dreier halben Töne herzlich schlecht, obschon die Arie aus B gemacht wurde. Dass am Schlusse die beliebte trompetenartige Verzierung wieder angebracht wurde, bedarf kaum einer Erwähnung. Die sogenannten Rode'schen Variationen waren wiederum noch das Beste, nur sang die gefeierte Sängerin diese sowohl, als die früheren Arien heute Abend um einen Viertelton zu tief.

Nach diesen beiden Concerten kann man sich der Mühe überheben, ihre etwa noch folgenden mit anzuhören. — Es ist für das pecuniäre Interesse der Madame Catalani zu wünschen, dass sie noch lange ihren grossen Ruf erhalten, und immer ein so kunstliebendes und so kunstverständiges Publicum, als das heutige, finden möge. Man kann dieser Sängerin zum Abschiede füglich das alte Sprichwort zurufen: Schmiede das Eisen, so lange es warm ist.

Vermischte Nachrichten.

Die allerneuesten Nachrichten aus Italien melden, dass eine neue Oper von einem Schüler Zingarelli's zu Neapel grosses Aufsehen macht und dass selbst Rossini durch diesen neu aufgetretenen Orpheus verdunkelt werden soll. Wir erwarten die Bestätigung hiervon.

Ein junger englischer Musikus, Namens Rodwell hat eine Vorrichtung erfunden, welche ohne Beyhülfe der Hand die Notenblätter umwendet.

Die Gebrüder Bohrer geben in Nantes Concerte. Wahrscheinlich werden sie für den Winter nach Paris zurückkehren.

Ein Instrumentenmacher zu Lyon, Namens Simiot, soll bedeutende Verbesserungen mit dem Fagotte vorgenommen haben. Die Academie der schönen Künste (im französischen Institute) hat dem Künstler ein Belobungsschreiben übersandt.

Zu Neapel fängt man an, die Partituren, welche bis dahin nur durch Abschriften, also auf eine mehr oder minder unvollkommene Art, verbreitet wurden, durch den Steindruck vervielfältigen zu lassen.

Paesiello's Schwestern haben diesem Componisten in der Kirche *Santa Maria la Nova* ein marmornes Denkmahl errichten lassen.

Von der *Collection des Quintetts* de Boccherini ist zu Paris bereits die siebente Lieferung erschienen. Jede Lieferung kostet auf feinem Papiere 12 Fr.; auf Velinpapier 15 Fr.

Es sind zu Marseille *Considérations littéraires et médicales sur la Musique* herausgekommen. Der Verfasser derselben, Hr. Gunaud, Sohn, sucht darin die Musik als ein Reizmittel in hysterischen und nervösen Krankheiten anzuempfehlen. Deutsche und englische Aerzte haben schon vor mehr als zwanzig Jahren dasselbe gethan.

Unter dem Namen *Orgelschule* (*Ecole d'Orgue*) ist in der königlichen Musikschule zu Paris eine Art von *Organisten-Gilde* errichtet worden, über welche sich jetzt schon viele Beschwerden erheben. Vormals war es den Pfarrvorstehern erlaubt, unter den Candidaten, welche sich zu einer erledigten Organisten-Stelle meldeten, nach Gutdünken den talentvollsten und sittlichsten auszuwählen. Jetzt ist von der Oberintendanz der kö-

öffentlichen Musikschule eine Verordnung erlassen worden, vermöge welcher jeder Orgelspieler, der eine öffentliche Anstellung an einer Kirche erhalten will, in der neuerrichteten Orgelschule seine letzte Bildung erhalten haben muss. Um darin aufgenommen zu werden, muss er sich einer vorhergegangenen Prüfung unterwerfen.

Ein englischer Musiker und Componist, Namens *M. Mott* hat ein sogenanntes Sostenante-Pianoforte erfunden. Der Prinz Regent und sein ganzer Hof sollen von dem Tone dieses neuen Instruments bezaubert worden seyn.

James Sanderson hat in London herausgegeben: Study of the Bow etc. (*Studien der Fingersetzung und des Bogens oder fünf und funfzig Variationen für die Geige.* Eben daselbst ist auch herausgekommen: A History of the Organ etc. (*Geschichte von der Entstehung und den Fortschritten der theoretischen und praktischen Musik. Von G. Jones*, 1 Vol. in Quarto.

Der berühmte Geigenspieler Viotti ist zu Paris angekommen.

Man spricht von einer Madame Hyde-Plomer, Marquise von Solari, deren Gesang in Venedig viel Aufsehen erregt haben soll. Sie befindet sich jetzt in Achen.

Im Mecklenburgischen, namentlich zu Wismar, Rostock, Schwerin und Güstrow haben sich seit einigen Jahren Musikvereine gebildet, und unter Mitwirkung brauchbarer Künstler und Kunstfreunde, auch schon mehrere öffentliche Aufführungen grösserer Musikwerke veranstaltet. In Rostock wurde zu Ende des August d. J., von dem dortigen Musikverein unter Leitung des um die Errichtung desselben sehr verdienten Organisten Hrn. Göpel, das Händelsche Oratorium *Samson*, nach der Bearbeitung desselben von Hrn. von Mosel in Wien, aufgeführt.

In Florenz entzückt Mademoiselle Montano durch ihre vortreffliche Stimme, ihre vollendete Methode und durch die Kunst, über alle Mittel, welche ihr Natur und Studium verliehen haben, mit vollem Bewusstseyn gebieten zu können. Eine seltene Bescheidenheit, verbunden mit vielem natürlichen ungekünstelten Anstande, machen diese vortreffliche Sängerin auch äusserlich zu einer sehr lieblichen Erscheinung.

Am 29sten July hat der berühmte Flötenspieler Drouet, vormals in der Kapelle des Königs von Frankreich angestellt, der sich späterhin in London etablirte, in Brüssel Concert gegeben. Dieser Künstler weiss von der Flöte einen wahrhaft bewunderungswürdigen Gebrauch zu machen: sie wird unter seinen Händen wechselsweise Flöte, Clarinette und Fagott. Ja, er scheint sogar Doppeltöne auf derselben hervorzubringen.

Kurze Anzeigen.

Six Sonates faciles pour la Flûte avec une Basse chiffrée, comp. par T. Berbiguier. 2me Supplém. à la Méthode de Flûte du même auteur. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Es ist recht sehr zu loben, dass einige gute Meister, die Uebungs- und Unterhaltungs-Stücke für das eine oder das andere Instrument schreiben, die alte Manier zuweilen wieder anwenden, der obligaten Stimme einen bezifferten Bass unterzulegen. Es ist dies vortheilhaft für den Spieler dieser Stimme, indem er zugleich ordentliche Harmonie hört; für den Lehrer, der nun die Stimme des Schülers zugleich mit vor Augen hat; für das Stück selbst, da es so auf mehrerley Weise gebraucht werden kann; indem z. B. diese kleinen, leichten Sonaten, nicht nur, wie es zunächst gemeynet ist, mit Begleitung des Pianoforte, sondern auch des Violoncell, jedenfalls der Viola (der Bass allerdings eine Octave höher) vorzutragen sind. — Die Sonaten sind übrigens angenehm, und zum Theil nicht ohne Eigenthümliches erfunden; die Stücke ziemlich mannigfaltig, auch in der Schreibart, und alles so geordnet und ausgeführt, wie man es von einem so vorzüglichen Meister dieses Instruments und geübten Componisten erwarten konnte. Dass er im Französischen keine deutsche Schule gemacht habe, lässt sich zwar leicht bemerken, und über manche Stelle wird der Kenner ein wenig lächeln, doch reicht, was gegeben und wie es gegeben ist, zu dem hier beabsichtigten Gebrauche aus. — Das wird genug seyn, zur Bezeichnung und Empfehlung dieser Sonaten für Flötisten, die so weit sind, dass sie die Elemente der Musik und ihres Instruments gut in der Gewalt haben. Weiter braucht es nicht zu seyn, um sich mit Fleiss an diesen Werkchen zu machen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten October. **No. 41.** 1819.

Nachrichten.

Strassburg. Das hiesige *öffentliche Musikwesen* eilt, aus Mangel an Theilnahme, mit starken Schritten seinem Untergang entgegen. Man fragt sich nicht mehr: gehen Sie heute Abend in die französische oder deutsche Oper, oder ins Concert? sondern: treffe ich Sie im Casino? Nicht selten führt der Mann seine Frau und Kinder in Concert und Schauspiel und eilt dann schnell wieder in sein Casino. So lange es keinem Unternehmer einfällt, ein musikalisches oder theatralisches Casino zu errichten, wird es um Beförderung der Kunst schlecht aussehen. So scherzhaft auch diese Behauptung klingt, so hat sie sich doch hier zum Theil schon bewahrt: seit einiger *Zeit* nemlich ist ein, aus blossen Dilettanten bestehendes, musikalisches Casino entstanden, welches unter Anführung zweyer Künstler ein vollständiges Orchester bildet; die musikalischen Uebungen sind geschlossen, jeden Montag werden Freunde und Bekannte der Mitglieder als Zuhörer eingelassen. Man hört hier Sinfonien und Ouverturen mit rühmlichem Eifer unter der Leitung des wackern Geigers Hrn. Naus aufführen. Blos Dilettanten dürfen sich hören lassen.

Die seit vielen Jahren bestehenden Musik-Liebhaber-Vereine, gewöhnlich 24 an der Zahl, konnten kaum während dem letzten Winter auf sechs gebracht werden. Man fing einen Monat später an und hörte einen Monat früher auf. Ob der Rücktritt des bisher an der Spitze dieses Vereins mit rühmlichem Eifer und Sachkenntniss gestandenen Dilettanten die Ursache seyn mag, wagt Ref. nicht zu entscheiden. Soviel ist gewiss, dass die unumschränkte Direction durch einen ausübenden Künstler dem Vereinsgeist Interesse entzogen hat, welches er ehedem einflösste. Nur zwey Dilettanten konnten noch vermocht werden, sich hören zu lassen. Unter der Leitung des achtbaren Hrn. Kapellm. Spindler begannen die 6 versprochenen Vereine am 5ten December 1818 und endigten am 27. Hornung dieses Jahres. Die Uebersicht dessen, was gegeben wurde, lässt sich um so viel kürzer fassen, da man grösstentheils nur schon gehörte Sachen aufführte: dahin gehörten die Sinfonien von Haydn (mit Ausnahme der bey Simrock zuletzt erschienenen), die Ouverturen von *Carlo Fioras*, von *Proserpine* (von Winter), von *Titus*, von *Adelaide*; ausserdem alte oft und viel gehörte Entreactes von Stumpf; unter den Gesang-Stücken die Scene aus *Trajan* von Nicolini, jene von Danzi, mit obligater Violin, aus der Oper *Malwina*, eine von Portogallo: eine aus *Sargin* mit obligater Klarinette, eine von Paer mit obligater (durch eine Klarinette ersetzte) Oboe, und die bekannte Polacca von Cimarosa: Ritorn' al fine, endlich eine Scene aus *Idomeneo* von Mozart.

Neu waren folgende Stücke. Ouverturen: eine neue von Röhner (nicht Rühner, wie das Programm anzeigte, denn dieser Componist wäre eines solchen Machwerks unfähig), das Ganze besteht aus bloss an einander gereihten Reminiscenzen; eine andere, aus der Oper *das Rosenmädchen* von Laudpautner, wurde mit verdientem Beyfall aufgenommen. Instrumental-Solo: Phantasie nebst Variationen für die Harfe von Bochsa, gespielt von Mad. Dumonchau. Diese brave Künstlerin schreitet noch immer vorwärts, ihr durchaus gleicher Anschlag und ihr gebildeter Vortrag bezaubern alle Anwesenden. Sie ist wahrhaft Meisterin ihrer Kunst. Violoncell-Concert von Romberg, vorgetragen von Hrn. Baxmann. Dieser sonst brave Künstler leistete diesmal weniger, als gewöhnlich; sein Spiel war kalt, die Passagen ohne Nettigkeit und Ausdruck; mehre Sätze des Rondo's ausgenommen, welche er meisterhaft aus-

führte. Ein Concert für die Flöte von Berbiguier und Variationen von Rovelli für die Violine, wurden von Dilettanten in gleichem Grade von Vorzüglichkeit vorgetragen. Ein Horn-Concert von Duvernoy wurde von einem Musiker des hier garnisonirenden Husaren-Regiments recht brav geblasen, er besitzt Sicherheit im Ansatz und sein Triller ist vollkommen gut. Hr. Jägle erfreute die Zuhörer mit einem der schwierigsten Klavier-Concerte von Ries (in E dur); sein sicheres, ohne Pedale ausdrucksvolles Spiel, erregte allgemeinen Beyfall. Herr Fusinger blies ein Fagott-Concert von Ott, und zeigte viel Gewandtheit in Passagen, besonders im Staccato, allein sein Ton ist nicht angenehm, es schien als jage ihn die Furcht immer weiter. Herr Gandon blies später ebenfalls ein Fagott-Concert; sein Ton ist gediegener.

Neu unter den Gesangstücken war folgendes: Terzett aus *Fanuska*, der bekannte Canon, war hier instrumentirt. Ob doch diesen Zusatz der Gesang gewonnen, wagt Ref. nicht zu entscheiden, so viel ist gewiss, dass er manchem Zuhörer weniger interessant schien. Lässt man ja gewöhnlich in Concerten die Instrumentirung bey Canon's weg, gerade um den Gang des Satzes und die Verkettung der Stimmen desto deutlicher zu vernehmen. Auf diese Art nahm sich in einem der früheren Concerte der instrumentirte Canon in dem Terzett der *Cosa rara*, mit weggelassener Instrumentirung weit besser aus. Die Parthieen wurden gesungen von Dem. Bonasegla, einer jüngern Schwester der, für die vorjährigen Concerte engagirten, Sängerin von Carlsruhe, ferner einer Dilettantin und Hrn. Kuttner. Das Ganze wurde vollkommen richtig vorgetragen. Da die von Dem. Bonasegla gesungenen Arien sämmtlich unter den schon gehörten Gesangstücken bemerkt sind, so verweilt hier Ref. bey dieser Sängerin, um den Unterschied zwischen ihr, und ihrer nach München abgegangenen ältern Schwester zu erkennen zu geben. Ihre zwar helle, aber dünne Stimme hat nemlich bey weitem nicht die Anmuth, Kraft und Fülle der letztern. Ihr etwas schneidendes Organ ist in Ensembles am rechten Ort, allein als Bravour-Sängerin kann Dem. Bonasegla keineswegs genügen: dazu kommt die Untugend, den einfachsten herrlichsten Gesang durch überladene Manieren völlig zu entstellen und unkenntlich zu machen, wozu ihre äusserst biegsame Stimme das ihre beyträgt. Sie verwendet sorgfältig jeden Triller. *O Salutaris*, vierstimmiger Gesang mit Begleitung von 4 Hörnern von Spindler. Schön, erhaben für die Kirche, machte aber hier keinen Eindruck. *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem*, Oratorium, nach Rammler in Musik gesetzt von Spindler. Man muss der Gesellschaft Dank wissen, Hrn. Spindler vermocht zu haben, diesen schönen Gegenstand zu bearbeiten. Das Ganze ist in einem einfach melodischen Styl verfasst, ohne dem Kirchenstyl zu nahe zu treten; überall sind die Melodieen durchaus edel, und im Ausdruck den frommen, milden Textesworten angemessen; die Instrumentirung im Ganzen, und besonders zwischen den Recitativen, ist äusserst effektvoll; ausschmückende Figuren, ein Klarinett- und Violinsolo sind am rechten Orte angebracht. Besonders anmuthsvoll ist die Einleitung zu dem ersten Recitativ: *Hier schläft das Kind, vom Stamm des Hirten David*. Eine sanfte Harmonie von mehren Flöten und Klarinetten drückt dieses Bild lebhaft aus. Die Aufführung war gelungen zu nennen, besonders zeichnete sich Hr. Kuttner durch seinen kunstgerechten Gesang und seine Deutlichkeit im Vortrag aus, was an dem Bassisten gänzlich vermisst wurde. Eine blosse Halsstimme, welche nicht mit Bruststimme abwechseln kann, sollte in Soloparthieen lieber gar nicht auftreten. Die Sopranparthieen wurden durch Dem. Bonasegla und eine Dilettantin brav gesungen. Terzett aus Pär's *Sargin*, untadelhaft gesungen von obengenannten Sängerinnen und Hrn. Kuttner (Bass), erhielt Beyfall. Eine Dilettantin sang die grosse Scene von Mozart mit obligatem Klavier, ferner noch beym Klavier. *Elisens Abschied* von Maurer. Nur der Liebhaberin kann ein solches Unternehmen verziehen werden; es ist nicht genug, eine schöne Stimme zu haben, man muss auch Vortrag, Gefühl, Geschmack, Methode, kurz alle Eigenschaften einer Sängerin besitzen, um es zu wagen, solche Gesangstücke öffentlich vorzutragen; es giebt ja Compositionen für Anfängerinnen in Menge. Ref. konnte von keinem der umstehenden Zuhörer erfahren, ob deutsch oder italienisch gesungen wurde. Am Schluss eines der Concerte gab Dem. Bonasegla eine deutsche, 2 italienische und 5 französische Romanzen. Die überladenen Manieren abgerechnet, trägt sie diese Gattung Gesang mit vieler Nettigkeit und Ausdruck vor. Endlich wurde von einem Chor junger Dilettantinnen das Quartett: *Kind, willst du ruhig schla-*

fen, und noch eine Canzonette mit wirklichem Chor: *Wann die Rosen blühn* von Spalter, niedlich rein von Liebhaberinnen, abgesungen. Das Unternehmen verdient Aufmunterung.

An Extra-Concerten fehlte es diesmal nicht; es hatten deren zehn statt. Am 14ten December gab die, bis jetzt als Dilettantin bekannte, Dem. Josephine Bonnaud ein öffentliches Concert zu ihrem Besten, worin folgendes gegeben wurde: Sinfonie von Haydn. *Die Weinlese am Vogesene*, eine lyrische Scene, gedichtet von A. Lanney, in Musik gesetzt von M. Braun. Dieses vortreffliche Gedicht bietet dem Componisten reichen Stoff dar, um die Betriebsamkeit bey dem Feste der Winzer und die Gefühle eines jeden bey diesem Anblicke musikalisch vorzutragen. Ein Mädchen (Sopran), ein Jüngling (Tenor) und ein Hausvater (Bass) sind die recitirenden Personen; es entstehen freylich 2 Quartette im Lauf der Composition, ohne dass man jedoch einsähe, wie die vierte Person dazu kommt; das Ganze, ist mit Chören vermischt und soll, laut der Anzeige, mit einer einleitenden Sinfonie beginnen, welche das Zusammenkommen der Winzer am frühen Herbstmorgen, auf das gegebene Zeichen wiederholter Schläge mit dem Herbstmesser auf die Kufelboden, malt. Die Sinfonie ist zugleich übergehen mit einem Andante $\frac{2}{4}$ Takt, welches die tiefe F Pauke mit mehreren Schlägen eröffnet, dann folgt ein Chor, welcher überreich an Instrumentirung, aber eben so arm an Melodie ist. Dieses gilt beynahe von der ganzen Composition; vergebens schnt sich das Ohr nach einer fliessenden Melodie, nach jenem zarten Gesange, welcher das Herz anspricht; umsonst, man hört nur unter den Text gezwungene steife Melodieen, eine Rouladenarie, welche das Winzermädchen singt u. s. w. Besonders gespannt war die Erwartung der Zuhörer auf die Musik zu den, jeden Elsasser begeisternden Worten des Chors: vivat, vivat, Alsa, Rhein und Vogesus! Allein der Componist glaubte nicht, sich hier ergiessen oder lange verweilen zu müssen. Mit Auszeichnung verdienen genannt zu werden die beyden Quartette. Herr Braun liefert durch dieses Werk den Beweis, dass Compositions-Kunst nicht von Compositions-Genie getrennt seyn darf. Die Aufführung war gelungen zu nennen. Die Concertgeberin, welche ausser der Solopartie dieser lyrischen Scene, noch das Rondo von Weigl: La dolce speranza und eine Polonaise von Hrn. Braun sang, ist als brave, hoffnungsvolle Dilettantin schon öfters aufgetreten; sie besitzt eine klangvolle, jugendliche, reine Stimme; allein um als Concertgeberin auftreten zu können, fodert man auch Bildung, Methode, Geschmack, Ausdruck, Uebung in Rouladen (sie erlaubte sich sogar Triller), endlich dass es vernehmbar werde, in welcher Sprache man singt, diese Eigenschaften sind ihr noch fremd. Somit ist es unverzeihlich, diese hoffnungsvolle Dilettantin der strengen Kritik ausgesetzt zu haben. Endlich wurde noch von einem Liebhaber und Hrn Gaudon, ein Duett für 2 Flöten von Vera, durch Hrn. Braun, als Concertant-Sinfonie gesetzt, recht brav geblasen. Die Schönheit dieses Duetts (in Es) lohnte wirklich der Mühe, es für das Orchester bearbeitet zu haben, welches Hrn. Braun vollkommen gelungen ist.

Am 11ten Januar gab der bey der grossen Oper in Paris angestellte zweyte Tenorist Lavigne Concert. Er sang im gewöhnlichen französischen Styl die Romanze aus *Joseph*, welcher eine Arie beygefügt war; das Duett aus der *Vestalin*: N'est il done point d'asile, mit Dem. Bonnaud, welche sich hier wieder als Dilettantin so zeigte, ferner die Arie des Uriel aus der *Schöpfung*: Mit Würd etc.; endlich in allem 7 Romanzen und Canons von seinem Begleiter Pacini. Die Stimme des Herrn Lavigne ist von grossem Umfang und bedeutender Ausdehnung, sänge er nicht durch die Nase, und wüsste er die Kraft der Stimme gehörig im Zaume zu halten, so könnte er in die Reihe der Concertsänger treten, allein er muss sich alsdann blos an die einzige französische Gattung halten und nie fremde Compositionen (namentlich den edlen Gesang aus der *Schöpfung*: Mit Würd und Hoheit) mit Schnörkeleyen und Rouladen beladen, wie es hier der Fall war. Herr Lavigne bleibe bey der Romanze, wenn sie anders *sein* Concert erträglich ist. Ferner spielte Mad. Dumonchau mit Beyfall auf der Harfe eine Composition von Pacini, betitelt *l'Alsacienne*, mit Begleitung einer Klarinette, welche ein Liebhaber mit Auszeichnung vortrug. Ref. konnte an der Composition nichts Elsassisches entdecken. Beym Schluss des Concerts wurde Herrn Lavigne ein Lorbeerkranz nebst einem Gedicht auf das Orchester zugeworfen. Letzteres wurde gelesen, allein die heisere Stimme des eifrigen Lesenden liess Ref. nichts, als die letzte Strophe vernehmen: il descend

directement d'Appollon! — O Sancta Coecilia! Welch ein Aprilsmonat!

Am 6ten März gaben Herr und Mad. Dumonchau Concert, worin letztere ihren wohl bewährten Ruf als Virtuosin auf der Harfe in folgenden Compositionen bewährte: Notturno, von Demar mit Violoncell-Begleitung, Duett für Harfe und Klavier, comp. von Hrn. Berg, letzteres von ihm selbst gespielt, unverbesserlich; Variationen von Bochsa. Dem. Bonasegla sang mit unendlich vielen Coloraturen das Lied von Pucitta - Sul margine d'un rio.

Am 13ten März gab die Gesellschaft des Musik-Liebhaber-Vereins ein Concert zum Besten der Armen. Auf die Ouverture von Mayr Montalban folgte die Arie von Portogallo: Frenar vorei le lagrime, gesungen von Dem. Bonaud, als genannter Artistin wahrhaft schülermässig. Mad. Dumonchau spielte ein ungenanntes Harfensolo; Quartett aus dem *befreyten Jerusalem*, von Righini, sehr brav gesungen von Demois. Bonasegla Bonaud, Hrn. Knittner und einem Dilettanten. In der zweyten Abtheilung wurde Hrn. Spindlers Oratorium: *Die Hirten an der Krippe* wiederholt. Die Aufführung war nicht zu gelungen zu nennen, als die erstere, wovon oben gesprochen worden; das schöne Violoncello wurde unter andern vielleicht aus Schüchternheit, verunstaltet. Den Beschluss machte eine Polonaise nebst einer Einleitung, für das hier noch unbekannte Instrument, das Flügel-Horn oder die Klappen-Trompete, auf dem französischen Programm Bigel genannt. (Vermuthlich von dem englischen Bugle, Bugle-Horn hergeleitet, welches Halliday in England erfunden hat.) Die Composition von Hrn. Aloys Laucher, welcher das Instrument mit besonderer Fertigkeit und Ausdruck bliess, war begleitet durch 4 Trompeten in C, 2 in G, 4 Hörner, 2 Posaunen und Pauken. Das Ganze machte einen herrlichen Effekt, die Klappen-Trompete hat freylich durch ihre Umwandlung den durchdringenden, schmetternden Ton der gewöhnlichen Trompete verloren, allein ihre Brauchbarkeit als Solo-Instrument, ihre Ausdehnung und die Sicherheit des Tons in allen nur möglichen Modulationen, weisen ihr eine ehrenvolle Stelle unter den blasenden Instrumenten an.

Die Abbildung der Klappen-Trompete, nebst Bezeichnung der Tonleitern, ist diesem Blatte als Beylage beygefügt.

Am 27sten März gab der hiesige Klavierlehrer Hr. Berg Concert zum Besten der Hausarmen. Auf eine Sinfonie von Haydn folgte die Scene aus *Titus*: Parto etc. gesungen von Dem. Bonasegla, mit allzuüberladenen Manieren und Zierrathen; dann folgte die Wiederholung des schon oben genannten Duetts für Klavier und Harfe, gespielt von Herrn Berg und Mad. Dumonchau, welches mit allgemeinem Vergnügen wieder gehört wurde; ferner das bekannte Buffoterzett Sei morale a quattro bei, aus den *Zingari in Fiera*, von Cimarosa, gesungen von einem Dilettanten (Bass). Der zweyte Theil begann mit einer nicht benannten Ouverture von Winter; dann folgten Variationen über schwedische National-Lieder von Romberg, auf dem Violoncell vorgetragen von Herrn Baxmann, welchen wir sonst besser zu hören gewohnt sind; Duett aus der *heimlichen Ehe*, gesungen von Dem. Bonasegla und obigem Dilettanten; endlich ein Rondo brillant (?) für Klavier mit Orchester-Begleitung, componirt und gespielt von dem Concertgeber. Die Composition ist äusserst gefällig und erhielt verdienten Beyfall.

Am 5ten und 7ten April gab Mad. Feron, erste Sängerin am italienischen Theater zu Paris (!), Concert. Sie sang, wie überall, dieselben Compositionen ihres Begleiters Pucitta. Ref. pflichtet rücksichtlich dieser ausgezeichneten Künstlerin dem schon öfters in dieser Zeitung gefällten Urtheile bey, um hier nicht das schon gesagte zu wiederholen. Mad. Feron sang fünfmal in jedem Concerte; kein Instrumental-Solo wurde gegeben, die Zwischenmusik bestand blos in Sinfonien und Ouverturen! —

Am 9ten April hatte ein geistliches Vocal- und Instrumental- (?) Concert statt, der Anzeige nach gegeben von den studierenden Zöglingen des Wilhelm- und Thomas-Stiftes, welche jedoch der unschuldigste Theil am Ganzen waren. Das Oratorium von Beethoven, *Christus am Oelberg*, wurde aufgeführt, und die Solopartheien von Dem. Bonaud, Hrn. Knittner und einem Dilettanten gesungen. Die Aufführung war im Ganzen wenig befriedigend, hauptsächlich durch die unsichere Wahl der Tempi. Ein Instrumental-Solo wurde nicht gehört.

Am 14ten April gab Dem. Coste, abgehende erste Sängerin bey der hiesigen französischen Oper, Concert, worin sie zum Abschied, ihre foibles talents, wie das Programm sagt, und zwar zum letzten Male vor ihrer Abreise nach Bordeaux, der-

bringen wollte. Dem. Coste, gebürtig aus Strasburg ist noch gänzlich Anfängerin; die Natur hat ihr eine helle, angenehme, unglaublich biegsame Stimme verliehen. Mit Fleiss und Anstrengung kann sie bey den in Frankreich an Sängerinnen armen Zeiten, Epoche machen. Sie sang zwey französische Arien aus den *Visitandines* und dem *Amant Statue*, und eine deutsche von C. M. von Weber, mit mässigem Beyfall. Herr Laucher, Sohn, blies ein Hornconcert recht brav, und Hr. Baxmann spielte auf dem Violoncell eine Romanze von Duport, mit Klavierbegleitung, mit vielem Geschmack und Ausdruck.

Am 19ten May gab Demois. Therese Sessi, Mitglied der philharmonischen Gesellschaften zu Venedig und Cremona, Concert. Diese ausserordentliche Sängerin lässt weit im tiefsten Hintergrunde alle möglichen italienischen Sängerinnen zurück, welche seit Jahren hier erschienen sind. So kunstgerecht auch der Gesang der Mad. Fern ist, so ist schon das weit hellere, klangreiche Organ der Dem. Sessi, mit einem Umfang von drey Octaven vom tiefen bis zum hohen G, ein bedeutender Vorzug. Ihre Stimme ist einer ungewöhnlichen Ausdehnung fähig, bey leidenschaftlichen Stellen war, unter dem stärksten Forte des Orchesters, der hohe geräumige Concertsaal zu eng; dann rührte sie wieder alle Herzen durch die anmuthigsten und lieblichsten Töne; ihrer geläufigen Kehle steht bey Coloraturen und auf- und absteigenden chromatischen Läufen nichts im Wege. Sie sang folgende Scenen mit rauschendem Beyfall: Quel ardire, che nel seno m'avvampa, von Nicolini, sospirando afflitta e sola, von Portogallo; una voce poco fà, aus dem *Barbiere di Seviglia*, von Rossini, endlich eigends von dem Ritter Castelli für sie componirte Variationen über: nel cor. Diese Variationen, welche mit jenen für Mad. Catalani componirten nicht zu vergleichen sind, da Herr Castelli um eine ganze Octave höher schreiben konnte, erregten wahres Staunen; es ist hier alles vereinigt, was nur die menschliche Kehle hervorzubringen vermag.

Das französische Theater hat seit dem letzten Berichte nichts merkwürdiges dargeboten, der *Chaperon rouge* war die einzige neue Oper, welche erträglich gegeben und mit Beyfall aufgenommen wurde. Am 29sten März trat eine Madame Demski als Julie in den *Prétendus* auf, sie war angekündigt als erste Sängerin, von Paris kommend, um sich an einen fremden Hof zu begeben, wo sie engagirt ist. Das Haus war voll und die Erwartung gespannt. Kaum hatte die Sängerin die Bühne betreten und einige Takte gesungen, als sie durch ein allgemeines Pfeifen wieder davon verjagt wurde. Der Director, Hr. Brino, wurde hervorgerufen, um über seinen Missgriff und die lügenhafte Anpreisung der Mad. Demski Rechenschaft zu geben. Er erschien und erklärte sich nicht mit der gehörigen Achtung gegen das Publicum; dies veranlasste zugleich das Ersteigen der Bühne von einer Anzahl Studenten, welche Handgemenge mit dem Schweizer-Militär wurde. Die Behörde, welche diesen Auftritt mit der Politik in Verbindung zu setzen bemüht war, liess von jenem Tage an das Theater schliessen. Der Director verschwand, und erst am 21sten May konnte wieder die französische Bühne eröffnet werden, nachdem die für das beginnende Theater-Jahr schon engagirten Schauspieler in Gesellschaft die Direction übernommen. Die vorhandenen Operisten sind durchgängig mittelmässig.

Die deutsche Gesellschaft, unter der Direction des Hrn. Joseph Herzog, benutzte den zweymonatlichen Stillstand der französischen Bühne und gab folgende Opern vom 26ten April, bis zum 9ten Juny: *Die Sängerinnen auf dem Lande, die Zauberflöte, Agnes Sorel, Tancred, die Schweizerfamilie, die unruhige Nachbarschaft, die Entführung, der Kapellmeister von Venedig, das Donauweibchen,* 1ster und 2ter Theil, *das Opferfest, Titus, die zwölf schlafenden Jungfrauen* u. s. w. mehre dieser Opern wurden wiederholt. Als schätzbare Mitglieder dieser Gesellschaft verdienen genannt zu werden: der Bassist Herr Scherrer; Mad. Scherrer, zweyte Sängerin, singt auch mit Beyfall erste Parthieen, sie war besonders als Tancred allerliebst, Herr Ritter, ein angenehmer Tenorist, sang die Parthie des Tamino, Argires, Murney und Belmonte vortrefflich; viel bleibt ihm aber noch an Theater-Bildung zu erlernen übrig. Hr. Herzog ist in der Oper nur im komischen Fach an seiner Stelle. Als erste Sängerin trat anfänglich Dem. Voigt in der Königin der Nacht auf, und erprobte dadurch ihre gänzliche Unbrauchbarkeit; ihr folgte Mad. Buhmert (ehemals Dem. Klein): sie zeigte zwar als Amenaide ihr Schauspielertalent, allein ihr Gesang befriedigte keineswegs, sie war jedoch in anderen Parthieen erträglich, und somit blieb das Fach

der ersten Sängerin, ohne die gefällige und willkommene Aushülfe der Mad. Scherer, unbesetzt. Der ausgezeichnete Schauspieler Herr Trautmann, vom Hannoverschen Theater, gab als Gast den Inka im *Opferfeste* mit Beyfall.

Frankfurt am Mayn, im September. Spohr ist fort! die Bessern betrauern seinen Verlust; die Gemeinen leben der erhabenen Hoffnung, dass jetzt ihrem Geschmacke und ihren Wünschen kein feindliches Princip mehr in den Weg treten und die alte Geselligkeit mit Pumpernickel, Caspar Larifari und Taddädl wieder hergestellt werde. Die erste Oper, welche Spohr hier dirigirte, war der *Don Juan;* mit dem nämlichen Meisterwerke schloss er seinen Wirkungskreis. Der Zeitraum von zwey Jahren, welche er, mit so mancher künstlerischen Aufopferung, der hiesigen Bühne weihete, ward von ihm mit vielen lichten Punkten bezeichnet, in denen er den Freunden der Kunst und den Künstlern einen schönen Kranz herrlicher Erinnerungen wand. Die genussreichen Abende der hohen musikalischen Dichtungen, *Faust* und *Zemire und Azor* sind vorüber, der ausgeschlossene Verein des vollendetsten Quartetts ist zerrissen, denn der grosse Meister fehlt, aus dessen Gemüth die belebenden Strahlen der Kunst ausgingen, die holden Töne des Saitenspieles sind verhallt, welche nur er in das Leben zu rufen vermochte: aber die Anforderungen, welche jene herrliche Vergangenheit in manchem Geiste erschaffen und begründet, leben fort und dürften nur unwillig auf Befriedigung Verzicht leisten. Deshalb wird der jetzige Musikdirektor, Hr. Hoffmann zwischen solchen Anforderungen und den Erheischungen der aus Actionärs bestehenden Oberdirection gestellt, manchen schweren Kampf zu kämpfen haben, und es ist zu wünschen, dass er in der Mitte dieser entgegenstrebenden Partheien seine künstlerische Individualität unverletzt erhalten möge.

Auf der Bühne wurden seit meinem letzten Berichte zwey neue Opern gegeben, Boyeldieu's *Rothkäppchen* und die *Italienerin in Algier.* Die Musik des *Rothkäppchens* nimmt durch ihre Sinnigkeit einen eigenen und ehrenvollen Platz in der Reihe französischer Opern ein. Hier ist nicht blosse kalte Declamation, Geräusch aller Art, um das Feuerwerk der Effekts hervorzubringen, oder gedankenloses Melodieen-Geklingele neu; der Componist ist tiefer gedrungen und hat die Regungen der Seele belauscht und sie übergetragen in das Reich der Töne, wo das Gestaltige und Gestaltlose eine freundliche Heimath findet. Dem. Lange zeichnete sich in dieser Vorstellung auf eine Weise aus, welche ehrenvolle Erwähnung verdient. Sie hatte zwar nur die zweyte Parthie der Nanette, aber ihr einfacher und edler Vortrag im Gesange, dem eine schöne und jugendliche Stimme zur Folie dient, erhub sie zur Prima Donna des Abends. *Die Italienerin in Algier* gefiel nicht. Man vermisste bey aller ästhetischen Monstruosität, die geniale Lieblichkeit des *Tancred* und die Rhodomonthen im Parterre freuten sich, so manchen Diebstahl bezeichnen zu können, bey dessen Entdeckung ihnen die Eigenliebe den Spiegel ihrer ausgebreiteten und gewaltigen Opernkenntniss vorhielt. Dem. Friedel sang nach einer anhaltenden Unpässlichkeit zum ersten Male wieder, die Parthie der Isabelle. Nur gegen den Schluss des zweyten Akts liess sie uns bemerken, dass ihr Uebelbefinden nicht spurlos vorüber gegangen sey. — Die erbärmliche Posse *Die falsche Catalani,* welche gleich nach Spohrs Abgange gegeben und im Meerepertoire dem Publikum von der Direction als eine Oper angerechnet wurde, kann ich mit meinem eigen Gewissen unmöglich dafür annehmen und bescheide mich deshalb in diesem Blatte eines weitern Urtheils.

In der Person der Mad. Dölle ist das Opernpersonale mit einer ersten Sängerin, und in der des Herrn Pillwitz, mit einem Bassisten vermehrt worden. Mad. Dölle besitzt eine angenehme, klangvolle Stimme, eine seltene Höhe und gute Schule. Hr. Pillwitz hat, bey einer in der untern Octave metallreichen Stimme und vieler Biegsamkeit, eine ungeordnete Verzierungssucht und zu wenig Oekonomie im Anschlage. Herr Dölle singt auch mitunter Tenorparthieen. Für das Chor sind einige gute Subjecte gewonnen worden. Hr. Baldenecker d. j. studirt jetzt die Chöre ein und seinem Eifer haben wir bereits manche gute Leistung dieser Art zu danken.

Die Gastrollen der Mad. Milder-Hauptmann luden manchen Freund der Kunst herbey, und, wenn auch die idyllische Pamelane nicht mehr wie vor neun Jahren, allen Erwartungen entsprach und gar viele die Erinnerung an jene Zeit zurück-

rufen mussten, um den Genuss der Gegenwart zu steigern, so nahm doch die naive und gefühlvolle *Fidelio* manches Gemüth gefangen, und man vergass gern über dem schönen und einfachen Vortrage des Gesanges, dass auch die schöne Blüthe, welche aus dem Klange der Stimme hervorglänzt, vergänglich sey. Früher als Mad. Milder-Hauptmann trat Hr. Fürst als Gast auf. Dieser Bassist hat dieselben Vorzüge und Mängel, wie Hr. Pišwitz, nur ist seine Stimme noch sonorer.

Im May gab Mad. Voisovsu-Spada, eine Sängerin, deren schöne Stimme, gute Schule und geschmackvoller Vortrag in diesen Blättern bereits gewürdigt worden sind, Concert und erhielt verdienten Beyfall. Ihr Mann, mit welchem sie einige Duetten vortrug, scheint sich ausschliessend dem Fache des Buffo gewidmet zu haben und mag als solcher nicht ohne ausgezeichnetes Verdienst seyn. Das Concert der Mad. Milder war bey erhöhetem Preise zahlreich besucht und die Künstlerin gewährte dem Auditorium durch den einfachen und seelenvollen Vortrag einiger Lieder von Kreuzer, insbesondere einen hohen Genuss. Diesem Concerte folgte das der Dem. Emilie Geyer, Sängerin vom Trierschen Nationaltheater. Dem. Geyer hat, bey einer klangvollen Stimme, bedeutenden Umfang, Reinheit und grosse Biegsamkeit, nur bleibt eine geordnetere Methode zu wünschen übrig. An diesem Abende liessen sich die beyden Klarinettisten unsers Orchesters, die Herren Reinhart und du Gand, in einem Concertante mit grossem Beyfalle hören. Durch ein seltsames Spiel des Zufalls waren die Concerte der beyden berühmten Virtuosen auf der Klarinette, Hrn. Bärmann und Hermstedt, nur durch den Zwischenraum von einer Woche getrennt. Die Leistungen des Erstern stehen, meiner Ansicht nach, denen des Letztern, wie eine vollendete und geglättete Prosa der Poesie gegenüber. Herr Bärmann spielt höchst niedlich und graziös, die Süssigkeit seines Piano's und das Decrescendo im Verhallen des Tons gewinnt ihm die Herzen der Damen, eine geübte Mechanik kommt den Schwierigkeiten zu Hülfe, welche er vorträgt und in der Gattung, wie er sie vorträgt; aber der Ton des Künstlers ist in seinem ganzen Umfange nicht egal und die Gattung, in der Hr. Bärmann seine Passagen vorträgt, ist nicht immer gut. Wer hat dieses Letztere nicht in den am Schlusse vorgetragenen Variationen empfunden? Herr Hermstedt spielt dagegen in seinem grossen Style, der in der Tiefe des Gemüths seinen Ursprung hat und nicht im eiteln Ohrenkitzel seinen einzigen und höchsten Zweck sucht. Hier ist eine innere und reine Anschauung der Kunst in die Wirklichkeit getreten, die Seele spricht in Tönen, und oft reisst die Phantasie den Künstler über die Anforderungen der gewöhnlichen Alltags-Zuhörer empor und dann fühlt siche wohl, dass diese, denen die heilige Sanscritta, in welcher Gemüth und Töne vereinigt reden, verborgen geblieben ist, ihn nicht verstehen und gern zu sich herabziehen möchten. Welche grosse Schwierigkeiten Herr Hermstedt mit allen Accentuationen des Vortrags überwindet, ist bekannt; die Schönheit und Gleichheit des Tons, die vollendete Reinheit und das zarte, aber nie aussetzende Spiel im Cantabile, schliessen sich einer solchen einzigen Fertigkeit willig an und räumen dem Künstler die ganze Herrschaft über sein Instrument ein, die sich wieder gern der innern, höhern Eingebung unterwirft. — Dem. Therese Sessi gab zwey Concerte, in denen sie besonders durch gute Schule und geschmackvollen Vortrag, sich als eine verdienstvolle Sängerin zeigte.

Strasburg den 20. Sept. 1819. Wir haben den Verlust unsers würdigen Kapellmeisters an der Cathedral-Kirche, Herrn Stanislaus Spindler zu betrauern, welcher am 8ten dieses in das Reich der ewigen Harmonien hinübergegangen ist. Er dirigirte noch am 25sten August J. Haydn's Messe in B, obgleich durch die Folgen eines langwierigen Krankenlagers sehr ermattet.

Hr. Spindler war ein Schüler Dittersdorfs, dessen gemüthreiche, kernhafte Compositions-Methode auf den Schüler übergegangen war. Er hatte in früheren Jahren Geschmack fürs Theater, er betrat diese Laufbahn zuerst als Tenorist, hatte das Unglück, bey einer Vorstellung in eine Versenkung zu fallen, und stand als Bassist von seinem Krankenlager wieder auf. Er unternahm später eine Theater-Direction und bereiste kleine Städte Deutschlands mehre Jahre hindurch, bis er als Mitglied der Vogelschen Gesellschaft im Jahr 1807, als Bassist nach Strassburg kam. Hr. Spindler, welcher sich durch sein musterhaftes Betragen allgemeine Achtung erworben hatte, wurde im Jahr 1808 zum Kapellmeister an der Cathedral-Kirche ernannt.

Von seinen Compositionen sind Ref. folgende bekannt: *Die Lerche an der Mauer*, Oper in 2 Aufzügen; *der Alte überall und nirgends*, Zauber-Oper in 3 Aufzügen. — *Das Waisenhaus*, Oper in 2 Aufzügen. Ref. bemerkt bey dieser Gelegenheit, dass nach der äusserst vortheilhaften Aufnahme dieser Oper in Strasburg, wo sie zum erstenmal am 1ten December 1807 aufgeführt wurde, der Componist und Dichter (Hr. Moll) sich veranlasst fanden, die Partitur zum Absatz nach Wien zu schicken. Nach langem hin und herschreiben, sendete man die Partitur zurück, mit der Bemerkung, dass sie nicht dienlich sey. Bald darauf kam dieselbe Oper, mit demselben Gedicht, mit Musik von Weigl, aus Wien heraus! Es ist hier der Ort nicht, sich über beyde Compositionen auszusprechen; so viel sey nur im Vorbeygehn gesagt, dass Weigl's Musik zum Waisenhaus hier nie Eingang fand. Die Spindler'sche Composition soll sich unter der Opern-Sammlung des Carlsruher Hof-Theaters befinden, es wäre zu wünschen, dass sie wieder auf die Bühne gebracht würde. Ferner schrieb Hr. Sp. mehre Gelegenheits-Compositionen, z. B. bey dem Besuch der Kaiserinnen Josephine und Marie Louise in Strasburg. Wir verdanken ihm eine grosse Anzahl Lieder, 3 und 4 stimmige Gesänge ohne Begleitung, Balladen, worunter die beliebte *Orakel-Glocke* mit Klavier oder Quartett-Begleitung. Endlich schrieb Herr Sp. für die Kirche mehre vortreffliche Motetten, Messen, ein Te Deum und ein Requiem. Seine letzte Composition war das Oratorium: *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem*, wovon oben bey Gelegenheit der Liebhaber-Vereine, wo es aufgeführt wurde, gesprochen worden. Strasburg verdankt Herrn Spindler eine grosse Anzahl gründlicher Schüler und Schülerinnen für Gesang und Composition.

An seine Stelle bey der Cathedral-Kirche, ist bereits Herr Wackenthaler, einer seiner Schüler für die Composition, sonst ein junger ausgezeichneter Klavier-Spieler und Lehrer, ernannt worden.

Kurze Anzeigen.

Ausgewählte Stücke aus der Oper, die Hochzeit des Figaro, von Mozart, mit Begleitung der Guitarre, von J. H. C. Bornhardt. Mit italien. und deutschem Texte. Leipzig, bey Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Mozart's durchaus gearbeitete und (besonders in dieser Oper) durch alle Stimmen in melodischem Flusse gearbeitete Orchester-Partie für — eine Guitarre! Was soll man dazu sagen? Nichts; ausser: 1) die Leute müssen's doch so haben wollen: sonst würden Bearbeiter und Verleger, die wohl Beyde recht gut wissen, was sie thun, es nicht gegeben haben; 2) die Sache ist von Hrn. B. so gut abgemacht, als sie sich, ohne dem Guitarristen Schweres zuzumuthen, abmachen liess; 3) man erhält 9 Arien, 2 Duette und 3 Chöre; 4) Stich und Papier sind sehr gut.

Tema con Variazioni per il Violino e Chitarra, comp. — — da Enrico Prager. Op. 26. Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Preis 8 Gr.)

Für einen vorzüglichen Geiger und einen guten Guitarrenspieler ein eben so unterhaltendes, als nach gründlicher Methode übendes Musikstück. Schon das Thema, noch mehr aber verschiedene Variationen zeigen eine gute Gabe der Erfindung, die Ausführung aber durchgehends einen geübten Componisten und tüchtigen Spieler beyder Instrumente. Im Geschmack könnte man dies Werkchen vielleicht mit einigen von Spohr am besten vergleichen. Wenig geübte Spieler beyder Instrumente sollten sich aber nicht an die Ausführung desselben machen, es müssten denn daran studiren wollen: denn nicht nur, dass vieles in den Noten nicht leicht ist, so will auch alles vorzüglich gut vorgetragen seyn, wenn es die beabsichtigte Wirkung thun soll.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № VI. 1819.

In No. 32. dieser Zeitung befindet sich eine Recension meiner Gesänge, welche bey Herrn Peters in Leipzig erschienen sind, worinnen mir der Vorwurf gemacht wird, dass diesen Gesängen zu Folge, genaue Deklamation meine Sache eben nicht zu seyn scheine. Allein die Beyspiele, die das beweisen sollen, beweisen nur, dass der Herr Recensent keineswegs musikalische Deklamation von der rednerischen zu unterscheiden weiss; sonst würde er mir nicht deshalb das Kennzeichen genauer Deklamation absprechen, weil ich ein Nebenwort um eine Quarte tiefer als das Hauptwort, und die letzte Sylbe eines dreysylbigen Wortes, das den Reim giebt, deshalb auf eine schwere Taktzeit gelegt habe, indem die Reime paarungsweise betont, und so viel als es möglich ist, immer auf gleiche Taktzeiten fallen müssen, damit die Musik die rhythmische des Verses wiedergiebt. Hauptsächlich aber habe ich nach des Herrn Rec. Meynung nicht genau deklamirt, um das Steife oder Aengstliche zu vermeiden, welches ohne Zweifel die Melodie erhalten haben würde, wenn ich die erste Sylbe des Wortes „Seligkeit" auf die erste Taktzeit des folgenden Taktes gebracht hätte, und um zugleich den folgenden Satz „Welt und ihrer Lust geweiht," gehörig von dem vorhergehenden zu trennen.

Endlich versichre ich, dass man in diesen Gesängen rücksichtlich der Deklamation nichts finden wird, als was unsere grössten Componisten für schicklich gehalten haben, wovon sich ein Jeder leicht selbst überzeugen kann.

C. Eberwein.

Antwort des Recensenten.

Hr. C. Eberwein verräth in vorstehendem so viel von seiner Theorie der musikalischen Deklamation, als Sachkundigen vollkommen genügt, zwischen uns zu entscheiden. Das mögen sie denn; Andere aber es halten, wie sie wollen.

Pränumerationsanzeige.

Im Laufe dieses Jahres erscheint in Commission der Hemmerde- und Schwetschke'schen Buchhandlung in Halle und der Hofmeister'schen Musikhandlung in Leipzig: Neue Sammlung von zwölf Kirchenmusikstücken auf verschiedene Sonn- und Festtage, mit neuen Texten vom Herrn Kanzler Ritter Niemeyer, Herrn Consistorialrath D. Krummacher, Herrn Professor Ritter Maass und Herrn Regierungsrath Streckfuss, zum Gebrauch in Kirchen, Schulen und Dilettanten-Singvereinen, für wechselnden Chor- und Sologesang, mit willkührlicher Orchesterbegleitung. Der Pränumerationspreis auf die in Partitur gedruckten Singstimmen mit untergelegter Orgel- oder Pianofortebegleitung ist drey Thaler für die ganze Sammlung. Die geehrten Freunde und Beförderer des religiösen Gesanges, welche sich diese Sammlung Kirchencompositionen anzuschaffen Willens sind, können in allen diesen Buchhandlungen, so wie auch bey Unterzeichnetem darauf pränumeriren. Gefällige Sammler zehn Pränumeranten erhalten auf sechs Exemplare das siebente frey. Um portofreye Einsendung des Pränumerationsbetrages wird höflichst gebeten. Mit dem Ende des Monat October dieses Jahres wird die Pränumeration geschlossen und tritt ein beträchtlich erhöhter Ladenpreis ein.

Denen resp. Pränumeranten welche auch die Orchesterpartieen dazu zu haben wünschen, werden diese zu dem wohlfeilen Preise von 1 Gr. 6 pf. per Bogen nachgeliefert.

Naue,
Universitäts-Musikdirector in Halle.

Das früher auf Pränumeration angekündigte: Vierstimmige mit Zwischenspielen versehene Choralbuch, von G. E. C. Kallenbach, zweyte verbesserte und vermehrte Auflage ist nun an sämmtliche Subscribenten abgesandt und jetzt durch alle Buch- und Musikhandlungen zum Ladenpreise von 2 Thlr. 16 Gr. zu bekommen. Denen die die Pränumeration versäumt haben, einige Erleichterung zu gewähren, haben wir thätige Buchhandlungen in den Stand gesetzt, dies nützliche Werk bis Ende dieses Jahres noch für 2 Thlr. zu verschaffen. Im September 1819.

Creutzsche Buchhandlung in Magdeburg.

Ankündigung.

So eben ist bey Goedsche in Meissen erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Dotzauer, J. F. der kleine Klavierspieler, oder: Uebungsstücke in allen Tonarten für den Unterricht im Klavierspielen. 2ter Theil. gr. 4. 1 Thlr., gut Papier 1 Thlr. 6 Gr.

Adam, J. G. zehn kurze und leichte Gesänge zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste und bey Singumgängen für grosse und kleine Chöre. (oder 2r Heft) 4to. 16 Gr. gut Papier 18 Gr.

Die ersten Theile dieser beyden Werkchen sind so zweckmässig gefunden, und deshalb mit so vielem Beyfalle aufgenommen worden, dass diese Fortsetzung derselben gewiss nicht unwillkommen seyn wird.

An die mehresten Buchhandlungen habe ich versandt

Drieberg, die mathematische Intervallenlehre der Griechen. gr. 4. 1 Thlr 12 Gr.

Die Untersuchungen des scharfsinnigen Verfassers über einen von den neuern gelehrten Musikern nur selten und unvollkommen abgehandelten Gegenstand, geben vorzüglich dieses Resultat, zu erweisen, dass die Klangfolge der Griechen der unsrigen vollkommen gleich gewesen seyn müsse, und dass die mathematische Temperatur, wie wir sie jetzt annehmen, ein Unding sey und nur einem Rechnungsfehler ihren Ursprung verdanke. Ein auf Mathematik und Arithmetik gegründetes Studium der alten Tonkunst hat dem, auch als praktischen Musiker rühmlich bekannten Verfasser noch mehrere Neue in die Hand gegeben, das mit seinen Hauptsätzen in Verbindung steht. Auch das Aeussere des Buchs spricht zu seinem Vortheil.

Leipzig, im October 1819.

Carl Cnobloch.

Neue Musikalien, welche von Ostern bis Michaelis 1819 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Beyxebaugh, F. de, 16 Walses, 5 Ecossoises et 2 Santeuses p. 2 Vlons, Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse. Op. 6. . . . . 1 Thlr 12 Gr.
— 12 Walses et 5 Ecossoises, pour les mêmes instrumens. Op. 7 . . . . 1 Thlr
Giorgetti, Ferd. grand Trio p. Violoncelle, Violon et Viola. Oeuvr. 11. . . . . 1 Thlr.
Köhler, M. F. 1er Concerto p. le Violon av. acc. de l'Orchestre . . . . . 2 Thlr.
Kreutzer, R. Thème varié p. le Violon avec un Quatuor avec un accomp. de Pforte pour remplacer au besoin le 2me Vlon, Viole et Vlle par Remon . . . . 16 Gr.
Krommer, Fr. 3 gr. Quintetti p. 2 Violons, 2 Viole e Vcelle. Op. 100. . . . 4 Thlr
Fälger, H. grand Quintetto p. 2 Violons, 2 Viole et Violoncelle. Op. 25. . . . 1 Thlr 8 Gr.
Reicha, A. 6 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Basse. Op. 95. Liv. 1 et 2, chaque Livraison 2 Thlr 12 Gr.
Viotti, J. B. 3 Divertissements p. le Violon seul avec accomp. de Pforte . . . 1 Thlr 12 Gr.
Voigt, C. L. Polonaise p. le Violoncelle av. acc. de Vlon, Vla, Vlle et Basse. Op. 9. . . . 10 Gr.

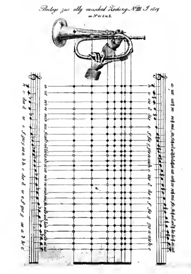
Für Blasinstrumente.

Adam, Romance arr. p. Cor et Pforte. . . . . 6 Gr.

Dimmon, H. 3 Airs variés p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. ou Pforte. Op. 12. Liv. 1 à 3. chaque Livraison 2 Thlr
Berbiguier, T. 3 grds. Duos brillants p. 2 Flûtes. 9me Livre de Duos. Op. 38. . . . . 2 Thlr
— 3 Duos brill. et faciles p. 2 Flûtes. Oeuvr. 45 L. 1. . . . .
— 3 Duos brill. et faciles p. 2 Flûtes. Oeuvr. 45 L. 2. . . . .
— 3 grds Trios p. 3 Flûtes. Oeuvr. 40. 3me Livr. de Trios . . . . 2 Thlr 12 Gr.
— 6me Concerto p. Flûte av. Orch. Oeuvr. 44 . . . 2 Thlr
Demorsky, A. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. 3me Livr. des Duos . . . . 1 Thlr 6 Gr.
Bochsa, père, 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 55. 4me Livr. des Duos de Flûte . . . 1 Thlr 6 Gr.
Collinet, Choix de nouvelles Danses p. Flageolet. 16 Gr.
Crusell, Fr. Concertino p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. . . . . . 2 Thlr
Dressler, R. Variations sur un thème hongrois p. la Flûte av. accomp. de Violon, Viola et Violoncelle. Op. 41. . . . . 16 Gr.
Dacosta, Ch. Thème varié p. la Clarinette av. accomp. de Pforte. No. 1 à 3. . . . à 16 Gr.
Gabrielsky, W. gr. Trios conc. p. 3 Flûtes. Op. 33 et 34 . . . . à 1 Thlr
— Adagio et Rondo p. la Flûte av. accomp. de l'Orch. Op. 36. . . . . 2 Thlr
— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 39. . . . 2 Thlr
Gebauer, E. 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Oeuvr. 21. L. 1 . . . . . 1 Thlr
— 6 Duos conc. pour 2 Flûtes. Oeuvr. 21. L. 2 . . . . . 1 Thlr 6 Gr.
Haydn, Jos. Largo arr. p. Cor et Pianoforte. . . 4 Gr.
Küffner, J. N. Quatuor p. 2 Flûtes, Guitare et Violoncelle . . . . . 16 Gr.
Kummer, G. H. Variations p. le Basson princip. av. acc. de l'Orch. Op. 15. (8 doz) . . . 1 Thlr
— Concerto pour le Basson av. acc. de l'Orch. Op. 16 (8 doz). . . . . 1 Thlr 16 Gr.
Lindner, H. Musique militaire en Harmonie 1 Thlr 4 Gr.
Neithardt, A. 6 Duos p. 2 Cors. . . . . 16 Gr.
Reiche, Ant. Quintetto p. Clarinette en Si (B) 2 Violons, Viola et Violoncelle . . . . . 2 Thlr
Röth, Ph. 1er Concerto p. la Flûte av. accomp. de l'Orch. . . . . . 2 Thlr
Rossini, Ouverture et Airs des Operas l'Inganno felice et la Gazza ladra, arr. p. Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons par Legrand . . . 2 Thlr
Schaffner, N. A. 3 Quatuors concert. p. Flûte, Clarinette, Cor et Basson. Op. 5. . . . . 2 Thlr
Tulou, Air varié p. 2 Flûtes. Op. 20. . . . . 6 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.


Beilage zur allg. musikal. Zeitung N. III J. 1819
zu N. 41 d. m. Z.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten October. № 42. 1819.

Einiges über die Ausübung der Flageolettöne auf der Violine.

Die Kunst des Flageolet-Spieles führt, meiner Meynung nach, folgende nicht unwichtige Vortheile mit sich:

1) Sind die Flageolettöne von vortrefflicher Wirkung, wofern sie mit Beurtheilung angebracht und geschickt ausgeführt werden.

Dieses beweiset vor andern Paganini, der sie mit unglaublicher Fertigkeit, gutem Geschmacke und auf einzureiche Weise, einfach wie doppelt, in geschwinden Läufen und langsamen Sätzen, anzubringen weiss, ohne dass ihm ein einziger versagt.

2) Die linke Hand wird durch das Studium derselben zu einer Sicherheit und Festigkeit ausgebildet, die an Unfehlbarkeit gränzt; besonders gewöhnt sie sich dadurch zum strengsten Reingreifen.

Der Grund hiervon liegt in dem Zwange, die Intervalle mit grösster Genauigkeit abmessen zu müssen, sonst erfolgt der Ton nicht, und wird er zu hoch oder tief, so beleidigt er das Gehör weit mehr, als ein gewöhnlicher falscher Ton.

Es ist also dieses Studium auch denen anzurathen, die weiter keinen Gebrauch davon machen wollen.

3) Auch der Bogen gewinnt an Zartheit, weil die Flageolettöne eine eigene Berührungsart erfordern.

4) Gewisse Sätze, die sich mit Hülfe der Flageolettöne ganz leicht machen lassen, und sonst unmöglich, z. B.

Violine Solo.

andere werden dadurch leichter, sicherer und zusammenhängender:

Diese Vortheile scheinen mir entweder nicht hinlänglich allgemein bewährt zu seyn, oder es lassen sich Viele durch die Schwierigkeit beym Hervorbringen dieser Töne abschrecken. Die Sache ist aber nicht so arg, wie es Anfangs scheinen mag, denn der Hauptunterschied zwischen dem gewöhnlichen (einen) Spiele, und dem in Flageolettönen, ist (wenigstens in ausserordentlich vielen Gängen) doch im Grunde nur der, dass bey jenem die Finger fest, und bey diesem zum Theil lose aufliegen.

Wer also Quinten, Quarten und grosse Terzen auf ein und derselben Saite rein zu greifen versteht (und das soll ja doch ein Violinspieler), der kann auch z. B. leicht aus diesem Gange:

folgende Wirkung ziehen:

wenn er diese fest und die anderen Töne lose greift.

Anmerkung. Die Flageolettöne werden zwar um ein Geringes weiter gegriffen, als die gewöhnlichen Töne, welches von der Breite der Fingerspitze herkommt, die bey jenen die Saite nur mit der äussern Rundung sanft berühren, bey den festgegriffenen aber dieselbe durch ihre ganze Breite mehr bedeckt und ihre ursprüngliche Spannung durch den Druck vergrössert; allein dieser Unterschied ist der linken Hand gleich Natur, indem sie alle Intervalle derer enger

greifen muss, je näher sie dem Stege rückt und so umgekehrt. Auch lernt er dadurch die grössten Feinheiten im Greifen genau zu unterscheiden.

Der Weg, der zu diesen Vortheilen führt, ist nur Wenigen bekannt, wird von noch Wenigeren betreten, und, wenn ich nicht irre, ist er nie in Schriften dem strebenden Künstler hinlänglich enthüllt worden. Ich glaube daher nichts Unnützes für die Kunst zu thun, wenn ich in möglichster Kürze

Eine kleine Anleitung zum Flageolet-Spiele auf der Violine, sowohl in einfachen als doppelten Tönen (Doppelgriffen) hier nachschicke.

Jeder Flageoletton ist als ein Doppelgriff auf ein und derselben Saite anzusehen, dessen höherer Ton lose (mit aufaufgelegtem Finger) gegriffen und allein vernommen wird. Der tiefere, oder Grundton kann entweder eine leere, oder eine durch Aufsetzen des Fingers abgekürzte Saite seyn.

Von den Griffen mit leerer Saite als Grundton.

Bekanntlich giebt die Hälfte einer gespannten Saite die Octave, das Drittel die Duodez oder zweyte Quinte des Grundtones; das Viertel die Quindez (zweyte Octave); das Fünftel die Decimaseptime (dritte Terz); das Sechstel die Decimanone (dritte Quinte), u. s. w.

Setzt man nun den Finger, in gleicher Entfernung vom Sattel und Steg, lose auf die Saite, so entsteht beym Anstreichen der tiefste Flageoletton, dessen eine Saite fähig ist, z. B. auf der G-Saite (i). Diesen ersten Flageoletton wollen wir mit A^1 bezeichnen, d. h. Armonico primo (erster Flageoletton).

Der zweyte Flageoletton (A^2) hat seine Stelle auf dem Drittel der Saite, und es ist gleichviel, ob man dies Drittel vom Stege oder vom Sattel abrechnet (k). Dieselbe Bewandniss hat es mit dem Viertel, oder dem dritten Flageolettone (l). Der vierte (A^4) hat seine Stelle auf dem Fünftel oder $\frac{2}{5}$ (m), und der fünfte (A^5) auf dem Sechstel (n).

Wirkung: A^1 A^2 A^3 A^4 A^5

mit losem Finger auf der G-Saite: (i) (k) (l) (m) (n)

Anm. 1. Die mit + bezeichneten sind natürlicher Weise nur anwendbar wenn die leere Saite Grundton ist.

Anm. 2. Das Siebentel der Saite (welches die dritte Septime vom Grundtone angiebt), das Achtel (dritte Octave), das Neuntel (vierte Secunde), u. s. w. sind auf der Violine nicht gut anwendbar weil sie einander so nahe liegen, dass Verwirrung schwer zu vermeiden ist, und man ihre Töne durch andere Griffe leichter erhalten kann. Sie eignen sich mehr für das Violoncell und den Contrebass.

Von den Griffen mit einem festen und einem losen Finger.

Wenn der Ton e gegriffen wird, so ist die G-Saite als abgekürzt zu betrachten, und ihre Länge erstreckt sich von e bis an den Steg. Der Finger vertritt dann die Stelle des Sattels.

Die Hälfte dieser Länge giebt also wieder die Octave des Grundtones, oder den ersten Flageoletton (o). (Dieser Griff ist für eine ungewohnte Hand etwas weit, und es ist besser, denselben Anfangs zu übergehen.)

Das Drittel (p) giebt wie vorhin die Duodez des Grundtones, oder den zweyten Flageoletton (A^2), das Viertel (q) den dritten (A^3), das Fünftel (r) den vierten (A^4), und das Sechstel (s) den fünften (A^5).

Wirkung: A^1 A^2 A^3 A^4 A^5

(o) (p) (q) (r) (s)

lose.

fest:

Man sieht hieraus, dass jeder vollkommene Octaven-, Quinten-, Quarten-, grosser- und kleiner Terzen-Griff, wenn der untere Ton fest und der obere auf derselben Saite lose genommen wird, einen Flageoletton enthält, und dass der Umfang dieser Töne sich vom $\bar{g}$ bis zu $\bar{\bar{g}}$ und darüber erstreckt. Die sehr hohen sind aber nicht angenehm.

Vom Ueberschlagen der Flageolettöne.

Es ereignet sich zuweilen (besonders Anfängern), dass ein Ton beabsichtigt wird, und statt seiner, ein viele Stufen höherer entsteht. Dies nenne ich das Ueberschlagen der Flageolettöne. Es kömmt daher, dass der Quinten-, Quarten- oder Terzen-Griff, besonders von dem höhern

Finger, nicht richtig ist abgemessen worden, so dass derselbe sich auf dem Siebentel, Achtel oder Neuntel befindet (seltener auf dem Zehntel oder Eilftel, weil diese schwerer ansprechen).

Um diess deutlich zu verstehen, nehme man z. B. den zweyten Flageolетton auf der G-Saite und ziehe noch und noch den Finger ein wenig gegen den Sattel zu, wodurch statt d, d entsteht. Diess ist das eigentliche Ueberschlagen. Wird der Finger noch etwas weiter gezogen, so kömmt er auf das ⅐, welches f ein wenig tief angiebt. Schiebt man den Finger ein wenig nach dem Stege zu, so geräth er leicht auf das ⅕, g.

Ein Aehnliches ereignet sich noch leichter mit dem A³, A⁴ und am leichtesten mit A⁵. Man gewöhne also die Finger an das richtige Maass.

Von der Art, die Flageolettöne zu schreiben.

Es ist beym Schreiben der Flageolettöne unstreitig am besten, dass das Ohr dasselbe höre, was das Auge sieht. Daher schreibe ich eine Flageoletmelodie in der Tonhöhe, wo sie das Ohr vernimmt und setze das Wort *Armonici*, oder A¹, A² u. s. w. oder schlechtweg A darüber. Der Spieler hat auch dann noch die Wahl zwischen dem gewöhnlichen und dem Flageoletspiele, wenn er in diesem nicht geübt ist. Schreibt man

Arm.

aber z. B. g zu: oder: dann fällt die Wahl weg, und das Ohr hört noch obendrein g, während das Auge g sieht.

Soll nach den Flageolettönen die gewöhnliche Art zu spielen eintreten, so setze ich S, oder Sto, d. h. *solito* oder *modern solito di suonare* (wie gewöhnlich, oder gewöhnliche Art zu spielen).

Erklärung der Notenbeylage, welche einige kurze Beyspiele zur Uebung enthält.

Die obere Linie zeigt die Wirkung an, die untere den jedesmaligen Sitz der in der obern enthaltenen Töne, wobey die römischen Ziffern sich auf den Grundton und die arabischen auf die Fingersetzung beziehen.

No. 2. hat dieselbe Fingersetzung auf zwey Saiten, wie No. 1. auf einer. Eben so verhält es sich mit No. 7 und 6. Sie üben sich gegenseitig, auch lassen die mehresten Fingersetzungen des Flageoletspieles sich so auf die gewöhnliche Spielart anwenden.

Es wird nicht ohne Nutzen seyn, die Tonleiter No. 1 bis zur Octave fortzusetzen, und dieselben auf die anderen Saiten nach A- und E dur, und auch einige der übrigen Tonarten zu transponiren. Dasselbe gilt von einem grossen Theile der folgenden Nummern.

Das stufenweise Fortrücken in No. 3, 4 und 5 hat gewiss seinen Nutzen, sowohl in der gewöhnlichen Spielart, als in der, wovon hier hauptsächlich die Rede ist; denn durch dasselbe kömmt die Hand aus den sogenannten ganzen in die halben Applicaturen; doch ist die Fingersetzung in No. 6. derselben einstweilen vorzuziehen. Selbst den A⁴ suche man mit abwechselnden Fingern stufenweise zu treffen, No. 8.

Und hier mögen wohl einige Worte über *das Ausweiten der linken Hand auf der Violine* Platz finden können, welches auf diesem Instrumente nicht weniger nützlich ist, als auf dem Fortepiano.

Bey dem sogenannten Strecken des kleinen Fingers entsteht zwischen ihm und dem dritten das Intervall einer Terz und zuweilen einer Quarte (No. 9.), welches auf zwey Saiten einen Septimen- und Octaven-Griff (10), oder einen Terzen- und Secunden-Griff (11) giebt. Warum sollen die anderen längeren Finger nicht desgleichen thun, und Stellen wie No. 12. nach den oberen Ziffern greifen, da es doch eine weit fliessendere Wirkung hervorbringt?

Man übe also folgende und ähnliche Stellen (13), und wenn es auch Anfangs der Hand ein wenig hart ankommt, so sey man versichert, dass die Gewohnheit bald das übrige thun wird, und dass der Nutzen davon unausbleiblich ist.

Anm. Die verkehrten Halbzirkel, mit dem Punkte darin, bedeuten, dass der Finger so lange liegen bleiben muss, bis ein tieferer Ton erfolgt.

Paganini hat eine mittelmässig grosse, wo nicht kleine Hand; aber er hat sie so ausgeweitet gewusst, dass er ohne Anstrengung den Ton b viermal zugleich greift (14 B). Die drey ersten Griffe dieser Nummer sind leichter, da sich die Intervalle desto näher liegen, je höher sie vermittelt werden.

In den Uebungen No. 15, 16 und 17 hat die grosse Unterterz statt, die man mit der kleinen (III. b.) in No. 18. nicht verwechseln darf,

Zu Erreichung des Effectes dieser Uebung (No. 18.) würde man doch lieber eine der drey Arten von Ausführung bey oder wählen. Indessen ist der fünfte Flageolетton bey Stellen wie No. 19 zweckmässig zu gebrauchen.

No. 20. enthält ein Beyspiel, wo der fünfte Flageoletton mit zwey Fingern lom genommen wird, und in No. 21 ist diess der Fall mit dem dritten.

Der Daumen wird in No. 22. mit der Spitze an den Klotz des Halses gestützt, und bleibt da während dieser Tonleiter liegen.

Von den Doppeltönen.

Bey den Flageolettönen überhaupt muss man verhüten, dass kein unbehülfliger Finger die Saite berühre; bey den Doppeltönen (Doppelgriffen) ist hierauf noch mehr Aufmerksamkeit zu richten, so wie auch besonders auf die gehörige Unterscheidung der Terzen- und Quartengriffe (A[4] und A[5]).

Uebrigens scheint mir eine weitere Erklärung der nun noch folgenden Beyspiele überflüssig. Man spiele sie Anfangs sehr langsam, und übe zur Erleichterung erst die oberen Töne nach der vorgeschriebenen Fingersetzung, dann die unteren, und darauf beyde zugleich. Diess letztere thut man gleichweise, d. h. man wiederhole die Intervalle je zwey und zwey, bis sie sicher und zusammenhängend, sowohl ungebunden als gebunden, herauskommen, z. B. No. 25. ungefähr auf die Art wie No. 24. Dabey vermeide man jede überflüssige Bewegung der Finger. Auch kann man sie nachschlagend (gebrochen) ausführen und dergleichen Erleichterungsmittel mehr anwenden, bis die Hand sich mit Sicherheit an die Griffe gewöhnt.

Von der Nützlichkeit des Studiums der Flageolettöne, und dessen Einfluss auf das gewöhnliche Spiel zu sehr überzeugt, kann ich schliesslich den aufrichtigen Wunsch nicht unterdrücken, diese kleine Arbeit möge doch etwas dazu beytragen, denselben mehr Allgemeinheit zu verschaffen; gleichwie ich mir schmeichle, den Studirenden dadurch einen nicht geringen Theil von Zeitaufwand und eignem Untersuchen überhoben zu haben.

Joh. Heinr. Küster.

Nachrichten.

Warschau, den 20sten Aug. Das am 14ten Jany von Wolfgang Amadeus Mozart, einem Sohne des unsterblichen Meisters, im Nationaltheater gegebene Concert veranlasst mich, Ihnen wieder einmal über hiesige Musik zu schreiben. Dieses kurze, auf die Jahreszeit berechnete, interessante Concert bestand aus Folgendem: den Anfang machte, absichtlich gewählt, die Ouverture aus der *Zauberflöte*, dann spielte der junge Mozart ein Concert aus Es dur von seiner Composition auf dem Pianoforte. Die Meynung der anwesenden Kenner war, dass der Geist seines Vaters in dieser Composition wehe. Das erste Allegro ist mit Fleiss und gut gearbeitet, und man fühlt es in der That, dass der Sohn die Form des Ganzen im Vorbilde seines verewigten Vaters gesucht, und sie nach Möglichkeit mit den Schönheiten der heutigen Virtuosität vereint hat. Das Rondo ist sehr angenehm und hat allgemein gefallen, um so mehr, da das Thema an die *Zauberflöte* in dem Momente, als sich Pamina und Tamino zum ersten Male erblicken: Er ist's, sie ist's etc. erinnert. Hierauf folgte ein Doppel-Concert für Waldhorn und Fagott, von Gebauer, geblasen von Hrn. Bailly und Winen, zwey Virtuosen, die aus Paris verschrieben waren, um unser Orchester zu verschönern, welches sie auch in der That leisten. Nun spielte Mozart das bekannte schöne Rondo aus A dur von Hummel, worauf das Personale der polnischen Oper, namentlich Madame Elsner, Aszpergor und Dmuszewska, Herr Kratzer, Szczurowski und Kudlicz das unnachahmliche Sextett aus dem zweyten Acte des Mozart'schen *Don Juan* in Es dur vortrugen. Das Ganze beschloss Mozart mit einer freyen Phantasie, in welcher Themata von polnischen Nationalitäten vorherrschten. Die Versammlung war, ungeachtet der ungünstigen Sommerzeit, zahlreich und schenkte dem Virtuosen sowohl in Rücksicht seines acht geschmackvollen Spiels, als seiner Composition grossen Beyfall. Künstler und Freunde der Kunst wetteiferten, ihm seinen kurzen Aufenthalt so angenehm als möglich zu machen.

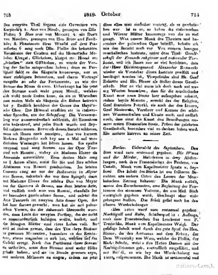
Früher noch, im Jäner dieses Jahres, liess sich Madame Georgine Nesse in drey verschiedenen Arien zwischen den Acten eines polnischen Schauspiels hören. Die Neugierde war gespannt, diese famöse Sängerin, — wie einige deutsche Blätter sie nannten, zu hören, um so mehr, da die Posener politische Zeitung so viel Rühmliches von ihr schrieb, und unter andern, dass, wer nicht Madame Catalani gehört habe, Madame Nesse hören müsse, um einen Begriff vom Gesange jener Ka-

zeigen der Sängerinnen zu erhalten; und was noch mehr ist, da selbst das musikalische Liebhaber-Institut von Kalisch sie dem hiesigen Institute durch ein besonderes Schreiben vorzüglich empfohlen hatte; demungeachtet missfiel Madame Nesse gänzlich. Ihr Gesang war indess so ganz schlecht nicht, vielleicht aber war sie an diesem Abend unfähig oder nicht gelaunt, uns ihr Talent zu zeigen. Genug, seit langer Zeit fand keine Künstlerin bey dem hiesigen, sonst so nachsichtsvollen, Publicum eine so ungünstige Aufnahme. Sie trat nicht mehr auf, sondern reiste sogleich ab. Zu diesem allen konnte vielleicht auch die eben damals gefeyerte Sängerin Pfeilie vom französischen Theater beygetragen haben, — nicht sie persönlich — sondern ihre Freunde, oder vielmehr die Freunde des französischen Gesanges, und der hiesigen französischen Theaters überhaupt, die nicht gern etwas rühmen oder aufkommen lassen wollen, was nicht den Pariser Anstrich hat; daher verrieth auch gleich beym Auftreten der Georgine Nesse — noch bevor sie sang — ein grosser Theil des Publicums sein Missvergnügen über sie. Im Jahre 1818 liess sich der Violinspieler Herr Moeser aus Berlin hören, dessen schönes Spiel und Vortrag schon hinlänglich bekannt sind und auch diessmal, wie vor mehren Jahren, allgemein gefielen. Von Kennern und Liebhabern aufgefordert, gab er noch ein zweytes Concert. Ein andrer Violinist, der uns besuchte, ist Serwaczynski aus Lemberg; er spielt sehr brav, und besonders gelang ihm das Concert von Lafont aus G moll. Erreicht er auch Möser jetzt noch nicht, so kann er es doch in kurzem durch Fleiss an ähnlicher Virtuosität bringen; da er noch jung ist und wirklich viel Talent besitzt. Sodann hörten wir auch die beyden berühmten Sänger Hrn. Fischer, den Bassisten aus Berlin und Hrn. Siboni aus Wien. Jener, der erst zwischen einem Schauspiel drey Arien gesungen hatte, trat in dem Intermezzo *il Geloso* in italienischer Sprache auf, wobey ihn Mad. Elsner unterstützte. Es wurde wiederholt. Er gefiel sehr als Sänger, und vorzüglich als komischer Schauspieler. Doch schien es, als hätte man seinem Talente nicht genug gehuldiget, weil er sogleich abreiste, und nicht länger bey uns weilen wollte. Herr Siboni, von dem alles das gilt, was die Wiener musikalische Zeitung von ihm rühmliches sagt, gab Scenen aus *Clemenza di Tito* von Mozart, wobey ihn auch Madame Elsner als Vitellia unterstützte, ebenfalls in italienischer Sprache und wurde zur Wiederholung derselben aufgefordert. Noch wollte er sich in einigen Scenen aus der *Vestalin* zeigen, allein er konnte sich deshalb mit der Theaterunternehmung nicht nach Wunsch verständigen, und so unterblieb diese Kunstleistung zum Bedauern der Kenner und Liebhaber, da er verliess sogleich Warschau, einem Rufe nach Petersburg zu folgen. Von hiesigen Künstlern gaben in diesem Jahre noch Concerte Herr Bailly und Wanen, davon ich schon bey Mozart's Concerte erwähnt habe; noch verdient aber zu ihrem Ruhme bemerkt zu werden, dass sich beyde aus eignem Antriebe beym Herrn Musikdirektor Elsner dazu meldeten, den jungen Mozart, wenn er es wünschte, durch ihr Spiel zu unterstützen: ein Beweiss, wie theuer der Name Mozart jedem Künstler ist, denn in der That war diess der Bewegungsgrund dieses für Mozart so schmeichelhaften Antrags. Ein gleiches gilt auch von dem Personale der polnischen Oper, weil sonst gewöhnlich nur Madame Elsner, soviel es ihre Gesundheit erlaubt, mit ihrem Gesange die Concertgebenden unterstützt. Madame George, die Gattin eines Oboisten des hiesigen Orchesters, liess sich auch zwischen den Acten eines Schauspiels auf der Flöte hören. Ihr Ton ist sanft und rund und sie hat viele Fertigkeit. Herr Waclaw Würfel zeichnete sich in seinem Concerte besonders durch seine freye Phantasie aus. Dieser junge Mann gehört nicht nur unter die vorzüglichen Fortepianospieler, sondern verdient auch, als Compositeur rühmlich genannt zu werden. Sein Concert ist sowohl neu an Rücksicht der Anordnung der musikalischen Gedanken, die von einer reichen Phantasie stammen, als auch gut gearbeitet; Schade, dass es bis jetzt noch nicht öffentlich erschienen ist. Es ist gegenwärtig mit dem Grafen Nassdowski verreist, doch hegen wir die Hoffnung, ihn wieder zu besitzen, sonst würden wir, besonders das hiesige musikalische Institut, einen bedeutenden Verlust erleiden, weil er eins der thätigsten Mitglieder, als Kapellmeister desselben, war; denn er unterstützte nicht nur als braver Organist die Aufführung der sonntägigen Messen durch sein Accompagnement, sondern bereicherte schon jetzt unser Repertorium der Kirchenmusik mit der Composition zweyer neuen, gut gearbeiteten Messen. So fühlt auch das hiesige musikliebende Publikum, besonders die des Unterrichts Benöthigten,

den Verlust des vorzüglichen Pianofortespielers und Compositeurs Arnold, der viele Monate unter uns lebte und nun Warschau mit Berlin vertauscht hat. Ausser seinen hier gegebenen Concerten verdienen besonders die von ihm mit Feuillide, einem braven Tenoristen und Gesanglehrer, gegebenen musikalischen Morgenunterhaltungen (während des Winters immer Sonntags von 12 Uhr Mittag bis zwey Uhr) bemerkt zu werden, an welchen durch Abonnement besonders alle Kunstfreunde unter dem hohen Adel Theil nahmen, und die vorzüglich durch die Fürstin Statthalterin Zajonczek unterstützt wurden. Diese musikalischen Unterhaltungen bestanden vorzüglich darin, dass Hr. Arnold jeden Sonntag ein neues Fortepianoconcert von den ersten Meistern, bisweilen auch von seiner Composition, oder Variationen und Sonaten vortrug, Feuillide ohne sang, und von Arnold begleitet wurde. Zur Abwechselung wurden Quartetten von Haydn und Mozart von Bielawsky, erstem Violinisten des Orchesters, Moleczynski, Witkowski und Hr. Wagner, sämmtlich Mitgliedern des Orchesters vom ersten Range, gespielt; bisweilen sang auch Hr. Brice, Tenorist der französischen Oper, ein Duett, und verschönerte die Unterhaltung. So wurde auch ein Doppelconcert für zwey Fortepianos gehört, wobey Anton Stolpe, der Jüngere, die zweyte Stimme übernahm. Wieviel Hr. Arnold als vorzüglicher Clavecinist zu leisten vermochte, beweisen diese 24 Unterhaltungen. Im Jahre 1817 und seit uns der berühmte B. Romberg Violoncellist und jetzt Königl. Kapellmeister in Berlin, besuchte, hatten sich auch folgende zum Theil durchreisende, zum Theil sich hier aufhaltende Virtuosen hören lassen. Der schon erwähnte Serwaczynski aus Lemberg in einem Concerte auf der Violine, desgleichen Herr Rnot, welcher ein Concert von Kreutzer und Rondo von Rode mit vieler Fertigkeit und schönem Vortrage spielte. Gegenwärtig ist er als Musikdirector beym Hrn. von Godlewski, einem Kenner der Tonkunst, der auf seinen Gütern im Mariengolischen Districte nicht nur eine Kapelle hält, sondern auch eine Musikschule errichtet hat, engagirt. Hr. Bielawski spielte mit Hrn. Sobieski ein Doppelconcert von Viotti; die eben von Paris angekommenen Hrn. Barth bliesen ein Waldhornconcert von Duvernoy, und Hr. Winer trug ein Concert auf dem Fagott von Gebauer vor; und hiermit schloss der Concertcursus dieses Jahres, bis auf das Concert zum

Vortheil des Armeninstituts, worin sich noch Hr. Nimuski, erster Clarinettist unsers Orchesters, auf dem Piccolo hören liess. Alle diese Concerte waren meist mit Einverständniss der Theaterunternehmung gegeben, daher ihnen gewöhnlich ein Schauspiel von einem oder zwey Acten voranging. Unter den zum Vortheil der Armen bestimmten Musikaufführungen sollte sich vorzüglich das jährige Concert, welches endlich in der Charwoche 1819 gegeben wurde, auszeichnen. Man wünschte Anfangs die hiesige schöne evangelische Kirche als Local hierzu zu benutzen, um dem Institute eine bedeutendere Einnahme zu verschaffen. Die Vorsteher dieser Gemeinde waren auch bereit, dieses wohlthätigen Zweckes wegen die Kirche zu erlauben und so war beschlossen, mit einem Personale von wenigstens 200 Liebhabern und Künstlern lauter geistliche Sachen aufzuführen, nemlich Sätze aus Missen von Beethoven (in C), von Cherubini (in F) und einer von Elsner (einer neuen in F), Alleluja von Händel, und ein Chor aus der Schöpfung von Haydn. Auch wurden schon bey der Fürstin Statthalterin Zajonczek, die das Unternehmen edelmüthig begünstigte, Proben gehalten und Entritts-Billets zu 6 Gulden verkauft, als es einer hohen Person, mit Berufung auf einen Bibelspruch, missfiel, in der Kirche für Geld musiciren zu lassen, wodurch die ganze Veranstaltung rückgängig gemacht wurde.

Man wollte nun dieselben Stücke mit geringer Abänderung in dem grossen Saale der Reichs-Deputirten im königlichen Schlosse aufführen; allein der Reichsmarschall widersetzte sich und jene hohe Person stimmte bey, obwohl mit Bedauern, dass in diesem Saale nicht eine schöne Harmonie gehört werden sollte, und sonach wanderten wir denn wiederum mit unsrer Musik, wie gewöhnlich, ins Theater, und es wurde wenig oder gar nichts mehr von dem, was früher beschlossen war, aufgeführt. Denn das für die Armen nun gegebene Concert enthielt folgende Stücke: 1. eine Ouverture von Elsner; 2. eine Arie von Rossini, gesungen von Madame Kaplinska, einer vorzüglichen Liebhaberin, 3. eine Arie von Mozart, die des zweyten Actes in B dur, des Don Ottavio im *Don Juan*, gesungen von Feuillide; 4. *Salve Regina* von Danzi; 5. Arie von Fioravanti, gesungen von Brice, und 6. das Finale des ersten Acts der *Vestalin* von Spontini, mit der dazu gehörigen Scene, beschloss den ersten Theil dieses Concerts.



Den zweyten Theil begann eine Ouverture von Kurpinsky; 2. Aria von Nicolo, gesungen von Dlle Philis; 3. *Dies irae* von Mozart; 4. ein Duett von Nasolini, gesungen von Hrn. Brice und Fenilbile; 5. Phantasirte Herr Wurfel auf dem Pianoforte; 6. sang noch Dlle. Philis die bekannten Variationen der Catalani auf die Mozart'sche Melodie: Klingel, Glöckchen, klinget etc. Hiesse es: „Schellen" statt Glöckchen, so würde der Vortrag der Sache entsprochen haben; denn an Fertigkeit fehlt es der Sängerin keineswegs, nur an einer richtigern Intonation, und ihrem Vortrage mangelte zu sehr das Portamento, so wie der Stimme das Mezza di voce. Ueberhaupt hat bis jetzt ihre Stimme noch nicht genug Metall, welches sich wohl noch finden kann, da sie in Warschau zum ersten Male als Sängerin die Bühne betreten hat. 7. Endlich beschloss das Ganze der Haydn'sche Chor. Die Himmel erzählen etc. in italienischer Sprache, aus der *Schöpfung*. Die Versammlung war ausserordentlich zahlreich, die Einnahme sehr bedeutend, und jedes Stück wurde mit Beyfall aufgenommen. Bevor ich diesen Bericht schliesse, muss ich Ihnen noch anzeigen, dass vor kurzem Madame Borgondio sich bey uns 4 Mal auf wiederholtes Verlangen hat hören lassen. Sie spielte zweymal und sang Scenen aus der Oper *Tancred* von Rossini, wobey sie Madame Elsner als Amenaide unterstützte. Zum dritten Male sang sie 3 Arien allein, meist für Sie und Ihre schöne Altstimme von Rossini geschrieben. Im letzten Concerte sang sie aus der *Italienerin in Algier* eine Scene, nehmlich die vor dem Spiegel; dann mit Madame Elsner das schöne Duo von Mayer aus der *Ginevra di Scozia*, aus dem letzten Acte, und endlich noch eine von Rossini, ebenfalls für sie besonders geschriebene Scene, und zuletzt die Arie Tancreds im zweyten Acte dieser Oper. Sie hat hier furore gemacht, man hat sie mit polnischen Versen, die ihr italienisch übersetzt wurden, zum Trotz der zweyten Parthey, die ihr nicht so ausserordentlich huldigen wollte, beehrt, und die hiesigen Blätter sind ihres Lobes voll. So viel ist indess gewiss, dass der Ton ihrer Stimme in gewissen Momenten, besonders in den Recitativen, etwas magisches in sich hat, welches tief das Gefühl erregt. Nach den Partituren ihrer Scenen zu urtheilen, muss ihre Stimme einst mehr Höhe gehabt haben, und sie im Stande gewesen seyn, mit mehreren Melismen zu singen, indem sie jetzt diese alles weit einfacher vorträg, als es geschrieben war. Ist es so, so haben die italienischen und Wiener Blätter keineswegs von ihr zu viel gesagt. Was unsere Musik des Theaters und besonders der polnischen Oper betrifft, behalte ich mir den Bericht noch vor. Von unserm hiesigen musikalischen Institute, unter dem Titel: *Gesellschaft der Freunde religiöser und nationaler Tonkunst*, will ich Ihnen nur so viel berichten, dass der Herr Divisionsgeneral Alexander Rozniecki wieder als Vorsteher dieses Instituts gewählt und bestätiget worden ist, Vicepräsides sind Hr. Graf Zabiello und Hr. Elsner als Stifter dieser Gesellschaft. Nur so viel muss ich doch noch mit wenig Worten bemerken, dass für die musikalische Kunst eine neue Sonne hier aufzugehen scheint, indem beyde Minister, sowohl der der Religion, Graf Stanislaus Potocki, als auch der des Innern, Graf Mostowski, Verehrer und Kenner der schönen Wissenschaften und Künste sind, und endlich noch, dass einst die Kunst den Bemühungen unseres ersten Staatsrathes Staszic, Präses der gelehrten Gesellschaft, besonders viel zu danken haben wird. Ein mehreres hiervon zu seiner Zeit.

Berlin. Uebersicht des Septembers. Den 8ten ward zum erstenmal gegeben: *Die Waise und der Mörder*, Melodrama in drey Abtheilungen, nach dem Französischen des Frederic, von Castelli, Musik vom Kapellmeister Ignatz v. Seyfried. Der Inhalt des Stücks ist aus früheren Berichten aus andern Orten den Lesern der Musikalischen Zeitung bekannt. Die Musik enthält, ausser den Zwischenacten, eine Begleitung der Pantomime des stummen Victorin, der von Mad. Stich vorzüglich gegeben ward, überhaupt aber viele gelungene Stellen. Das Stück gefiel auch bei den öfteren Wiederholungen.

Den 12ten ward zum erstenmal gegeben: *Nachtigall und Rabe*, Schäferspiel in 1 Aufzuge, nach dem Französischen frey bearbeitet von F. Treitschke, Musik vom Kapellmeister Weigl. Der gefällige Inhalt ward durch das gute Spiel des Hrn. Blume, der den Antonan mit dem Raben, der Dem. Wranitzky aus Wien, welche die Philis, der Mad. Schulz, welche dem Helden Damon mit der Nachtigallstimme gab, vortrefflich ausgeführt, und mit Beifall, so wie bey der Wiederholung aus Läten, aufgenommen. Die Musik ist sentimental und

narv, und die Flöte herrschte als Nachtigall durch das Ganze vor. Besonders gefielen Phillis Cavatine: Vernimm mich Nachtigall etc., das Recitativ und Duett von Damon und Phillis: Hr. Phillis, mich hast du erlesen; Lukas (Hr. Wouer) Arie: Kennst du den Vogel etc.; den Chor von Hirten und Landleuten: In dieses Thales Gründen etc. das Terzett vom Amtmann, Phillis und Lukas: Sprach, schöne Phillis, frei und offen etc.; das Recitativ und die Arie der Phillis: Mit 100 Stimmen ruft der Chor etc. und das Duett von Damon und Phillis: Wirf nicht weg des Kranzes Blüthe etc.

Den zweiten führte der Organist Hausmann Haydn's *Schöpfung* in der Domkirche zum Besten des Louisenstiftes auf. Die Sologesangpartien führten Mad. Schulz und Dem. Eunike und die Hrn. Gern, Stümer und Devrient d. Jüng.; die Instrumentalbegleitung die königl. Kapelle und die Chöre die Mitglieder der unter seiner Leitung bestehenden Singanstalt vortrefflich aus. Die hochgefeyerte Angelika Catalani genoss hier neue Triumphe. In den bisherigen drey Concerten bemerkte man, wie vor 5 Jahren, dieselbe Fülle der Mittel- und tieferen Töne, die unübertreffliche Leichtigkeit des Ansatzes, besonders in der diatonischen Tonleiter, das imposante Forte und zarte Piano, die Nuancirung der Passagen, das grandiose Portamento, das treffliche Arpeggio und den herrlichen Triller. Was die Stimme an Höhe verlor, gewann sie in der Tiefe, und nur eine besonders am Anfange bemerkte Heiserkeit, so wie ein öfters zu niedriges Intoniren liess einige Wünsche unbefriedigt.

Herr Gerstäcker, erster Tenorist des Stadttheaters zu Hamburg, gab mehre Gastrollen, in denen man seine schöne kräftige Bruststimme hinsichtlich der Reinheit, Kraft, Zartheit, Ausdauer derselben, so wie ihre kaum merkbare Verbindung mit dem Falset, seinen geschmackvollen Vortrag und das lebendige Spiel mit dankbarer Freude anerkannte und nur bedauerte, dass die Mittel- und tieferen Töne nicht gleich vollkommen gebildet waren. Er trat auf am 5ten als Tamino in Mozart's *Zauberflöte*, wo die Arie: Dies Bildniss ist bezaubernd schön etc., die Parthie im Finale: Ihr holden Kleinen, sagt mir an etc. und das Terzett von ihm, Pamina (Dem. Eunike) und Sarastro (Hr. Blume). Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn etc. lauten Beyfall erhielten; am 9ten als Tancred, in Rossini's gleichnamiger Oper, am 16ten und 22sten als Belmonte, in Mozart's *Belmonte und Constanze*, am 17ten als Joseph in Mehul's *Joseph in Aegypten* und am 18ten als Eduard in Himmels *Fanchon*.

Die schon im vorigen Bericht und auch vorher genannte Dem. Anna Wranitzky aus Wien ist noch am 2ten als Susanne in Mozart's *Hochzeit des Figaro* und am 9ten als Amenaide in Rossini's *Tancred* mit Beyfall aufgetreten. Herr Freund, vom Theater zu Aachen, hat einige Gastrollen gegeben, in denen er viel körperliche Beweglichkeit, eine niedrige Komik und taktfesten Gesang an den Tag legte; namentlich am 5ten als Papageno in Mozart's *Zauberflöte*, wo man und des alten Weibes (Dem. Leist) Duett: Pa, pa etc. viel Beyfall sich erwarb; am 21ten als Hummelmeier in Müllers *Neusonntagskind*, am 25sten als Leporello in Mozart's *Don Juan* und am 29sten als Igel in Gyrowetz *Augenarzt*.

Am 28sten starb in seiner Geburtsstadt Potsdam der pensionirte Königl. Concertmeister Carl Haak, im 63sten Jahre seines Lebens. Er war ein vortrefflicher Geiger und ein fertiger Klavierspieler, und hat für beyde Instrumente treffliche Sachen geschrieben, die auch zum Theil gedruckt sind.

Kurze Anzeige.

Quatuor pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle, par Henry Kunze. Mayence chez B. Schott.

Die Clarinette ist in diesem Quartett concertirend behandelt, aber mit einer Mässigung, welche die Composition auch für die Ausführung durch eingermaassen geübte Dilettanten eignet. Für diese ist auch das Werk von höherm Interesse, da der tiefer blickende Kenner bald eine sichere Anlage vermissen und insbesondere auf einige Fehler im Rhythmus stossen wird. Das Schlussrondo geht durchaus ungenügend aus.

(Hierzu die musikalische Beylage No. IV)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

N° 1

smorz.



28. 8va alta — loco

29. 8va alta

30. 8va

31.

32.

33.

8va alta

35.

36. 8va

37. 8va

38.

39. 8va

40.

Allegretto

41

Adagio

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten October. **N°. 43.** 1819.

Ernst Ludwig Gerber,

von Friedrich Rochlitz.

Es war in ungemein heiterer Stimmung und jugendlich-frischem Muthe, dass der werthe Mann, den die Aufschrift nennt, und der schon damals dem Greisenalter sich näherte — auf meine Bitte um Gelegenheit, ihm etwas Gefälliges zu erzeigen, von mir das Wort nahm, ey er einst bey seinen Vätern, dies in den Blättern der Leipziger musikalischen Zeitung anzukündigen und einige Zeilen über ihn selbst für seine in der Welt zerstreuten Bekannten hinzuzusetzen.

Jetzt nun, da jenes erfolgt ist, und ich an die Erfüllung des gegebenen Worts gehe, finde ich die alte Erfahrung von neuem bestätigt: wie leicht es ist, über Personen von mannichfach gemischtem Charakter, hervorstechenden Eigenheiten, wechselnden Schicksalen und verschiedentlich eingreifender Wirksamkeit, etwas zu sagen, das gemischte Leser anzieht und festhält; so schwer ist dies bey Männern von höchsteinfachem Charakter, schlichtestem Wesen, deren Geschick gleichsam mit Eins sich für immer entschieden, deren Leben, wenn auch noch so wohlgefällig, und deren Thätigkeit, wenn auch noch so bedeutend, in stiller Gleichmässigkeit sich fortbewegte, und eben so endete. Unser *Gerber* aber gehörte in einem Maasse, wie selten uns öffentlich, mit so vielem Erfolg wirksamer Mann, unter die Personen der letztern Art. Da mögen denn seine Freunde und Bekannten, da mögen auch andere Leser dieser Blätter, mit dem vorlieb nehmen, was ich aus sichern, aber gar nicht reichen Quellen, hier über ihn mittheile, und ist das wenig, ist es auch keinesweges hervorstechend, dies lieber einer Unfähigkeit, die Aufgabe befriedigend zu lösen, als einem Mangel an lebendiger Theilnahme am Gegenstande, oder an angewandter Bemühung um dessen Darstellung, zuschreiben.

Ernst Ludwig Gerber (geboren den 29sten September 1746) war der Sohn eines ernsten, wohlwollenden, ehrlich-frommen Mannes, der als tüchtiger Mechaniker und gründlicher Tonkünstler sich Achtung erworben hat. Er hiess *Heinrich Nicolaus Gerber*, und starb 1775, als fürstlich-schwarzburgischer Hoforganist *) Der Vater ehrte und liebte seine Kunst; empfand aber auch — in frühern Jahren, der Denkende, in spätern, das Aermliche und Beschränkte der bürgerlichen Lage, in die sie, damals wenigstens, ihre Meister versetze, welche ihr das ganze Leben darbringen: so wollte er denn, dass sein Sohn zwar für sie gebildet würde, doch aber in ihr nur mehr seine Freude und ein Hülfsmittel seiner Subsistenz, als seinen bürgerlichen Beruf fände. Er bestimmte diesen daher, da das Lebhafte seines Temperaments, und das Hastige und Derbe seines ganzen Wesens, ihn zur Theologie nicht eben zu eignen schien, für die Jurisprudenz und deren praktische Handhabung im Leben. Solchen Absichten gemäss legte er den ganzen Plan der Erziehung, Leitung und Fortbildung — schon des Knaben, und dann mehr noch

*) Heinr. Nicol. G. war, als Musiker, ein Schüler des grossen Joh. Sebast. Bach, und Genosse mehrer trefflicher Zöglinge desselben, wie Kirnberger's, Stölzel's, Schreiber's u. A. Er hatte zu Leipzig, neben der Musik, Jurisprudenz studirt, was ihn auch fähig machte, für seinen Fürsten nicht in jenem Amte allein thätig zu seyn, eben wie hernach der Sohn. Als Mechaniker hat er nicht wenige, damals bewunderte, musikalische und andere Instrumente verfertigt; als Componist sich vornämlich durch Orgel- und Kirchenmusik in seines Meisters Manier gezeigt.

des Jünglings, nur diesen aber, gewohnt, seinen Vater zu ehren, und, was von diesem komme, zu befolgen, fügte sich willig in alle nöthig scheinende Vorkehrungen und Beschäftigungen, obschon ihn die Neigung immer vorzüglich zur Tonkunst lenkte *).

Und so finden wir ihn, von 1765 an, auf der Universität Leipzig als einen armen, aber fröhlichen Studenten, der, emsig und pflichtgemäss, ausser den allgemeinen Wissenschaften, sein *Jus* treibt, und dabey unter seinen Gefährten als ausgezeichneter Musiker keines geringen Ansehens geniesst, denn er ist schon damals gern durch belehrt über die Theorie und einzelne Haupttheile der Geschichte der Tonkunst, ist auch ein sehr geübter Klavier- und Orgelspieler, ein fähiger, allzeit fertiger Componist für's Haus, und wird, weil es eben bey ihren geselligen Uebungen an einem guten Bassisten fehlt, gar bald auch ein tüchtiger Violoncellist.

Als solcher wurde nun G. bald darauf auch im Orchester, der öffentlichen Concerte sowol, als des Theaters, angestellt, und wenn das allerdings zunächst zu seiner Vervollkommnung auf diesem Instrumente gereichte, so diente es ihm doch auch zur Bereicherung seiner musikalischen Kenntnisse und zur Erweiterung seines Geschmacks, so wie es (er rühmte dies lebenslang ganz besonders) zu seiner grossen Freude, zur Erhebung seines durch Verhältnisse niedergehaltenen Muths und zu beglückender Aufschwung seines gesammten Innern und äussern Lebens entscheidend beytrug.

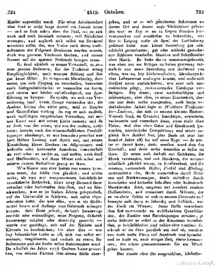
Und in der That: wenn man sich erinnert, dass damals *Hiller* die schon seit früherer Zeit bestehenden, wöchentlichen Concerte nach seinen, klaren, wahrhaft kunstgemässen Zwecken anzuordnen und zu leiten anfing, dass er für dieselben die *Schröter* und die *Schmehling* (nachher weltberühmt als *Mara*) gebildet hatte, die nun beyde, als schönste Zierden dieses Instituts fast jeden Abend, neben Virtuosen, wie Göpfert, auftraten, wenn man dazu nimmt, dass das Musterbild aller denkenden und das Beste ihrer Kunst beabsichtigenden Schauspieldirectoren — dass *Koch* (in spätern Lebensjahren) damals Schauspiel und Oper in Leipzig, nicht ohne Mitwirkung Lessings, Hillers, Ekhofs und anderer verdienstvoller Männer, zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht; dass namentlich, was Musik betrifft, eben die kleinen Opern Weisse's und Hiller's, die grössern, italienischer und französischer Meister zum erstenmal hier auf deutscher Bühne erschienen, und dass alles dies damals ein Publikum fand, dem es nicht nur ganz neu, sondern das sich selbst dafür ganz neu war, mithin lebendige Theilnahme, volle Empfänglichkeit, frischen Sinn, Achtung dafür, Freude daran mitbrachte, das nicht am Einzelnen hing, nicht kalt beobachtete, um zu kritteln, nicht krittelte, um für kennerisch angesehen zu seyn, und von dem noch im Geringsten nicht zu sagen war:

„Auch haben sie gewaltig viel gelesen —"
wenn man sich dessen erinnert: so kann man sich jene Erfolge auf junge Männer, wie G., nicht nur leicht denken, sondern auch diesem mit Ueberzeugung beypflichten, wenn er irgendwo fragt: „Wo hätte ich denn nur, nach vollbrachter Tagesarbeit, meine Abende zugleich unterrichtender und angenehmer anbringen können, als in solch einem Concert- oder Theatersaal?" —

Auf diese Weise nun vollendete G. seinen dreyjährigen akademischen Cursus, bestand die gewöhnlichen Prüfungen, und sollte nun bey einem geschäftigen Advocaten die Anwendung seiner Wissenschaft — wie weit diese sie im gemeinen Leben leidet — erlernen. Das ging ihm aber wider die Natur: das konnt' er nicht. Seine altthüringische Geradheit mochte zwar das Recht vertheidigen, nicht aber immer die Rechte, seine Derbheit und Energie wollte durch die Formen fahren, und sein Selbstgefühl empörte sich, wenn man, ihn zu weisen, wieder nur Formen, wo nicht Uebleres, aufzubringen hatte. Nach kurzen, vergeblichen Versuche wendete er sich daher lieber, gewissermassen auf gut Glück, in seine Vaterstadt, vertrauend seiner Geschicklichkeit, seiner Arbeitsamkeit, und seinem Gott.

Dieser segte denn auch; und man nahm ihn und seine Kunstfertigkeit bald wenigstens so weit in Anspruch, dass er als Musiklehrer der fürstlichen

*) Gerber selbst spricht darüber umständlich im Neuen Lexikon der Tonkünstler, II. 293 folg., weshalb ich es nur kurz und summarisch berühre. Ein Gleiches geschieht in der Folge mit seinen Compositionen und kleinen frühern oder spätern Schriften, und aus demselben Grunde.



Kinder angestellet ward. Für seine Arbeitsamkeit aber fand er nicht lange darauf ein damals neues — und so früh schon eben das Feld, wo er sich nach und nach heimisch einbauen, viel Nützliches erzeugen, und zugleich sich selbst ein Denkmal errichten sollte, das, wie Vieles auch daran mehr-maals verbessernd der Folgezeit überlassen werden musste, doch von grossem Verdienst bleiben, und seinen Namen auf die späteste Nachwelt bringen muss.

G. fand nämlich in seiner Vaterstadt, zu seinem grossen Bedauern, für die Tonkunst wenig Empfänglichkeit, noch weniger Bildung und fast gar keine Mittel. Er componirte Mancherley, darunter, um sich Eingang zu verschaffen, besonders auch Gelegenheitsstücke: er vermochte sie kaum, und immer nur höchst unbefriedigend, zur Ausführung zu bringen. Er spielte, wo sich nur Veranlassung fand: kaum Einige verstanden ihn, die Andern hörten ihn nicht gern, weil er Ernstes und Gründliches vortrug. So zog er sich endlich, nach vielfältigen vergeblichen Versuchen, mit seiner Kunst und mit seiner Liebe zurück; und da er doch von der einen, wie von der andern, nicht lassen konnte, auch der wissenschaftlichen Beschäftigungen überhaupt, so wie besonders gewohnt war (seit Hillers Leitung und durch sie), mit seiner Kunstübung klares Denken im Allgemeinen und kritische oder historische Ansichten insonderheit zu verbinden: so suchte er, und suchte, nach Stoff und Hülfsmitteln, auf diese Weise sich selbst und seinem innern Bedürfniss genug zu thun.

Was Einem nun aber hierzu von aussen kommen muss, das fehlte ihm gänzlich, und nichts mehr, als eine nur einigermassen beträchtliche musikalische Bibliothek. Etwa zwey Dutzend theoretischer oder historischer Schriften, und an Musikwerken, was er in frühen Jahren gelegentlich, auf der Universität in Nächten, sich selbst abgeschrieben hatte: das war alles, was er als Hülfsmittel besass und Anfangs zum Gebrauch erlangen konnte. Sein Geist jedoch, dadurch keinesweges erstickt oder entmuthiget, seine Neigung, dadurch keinesweges erkaltet oder abwendig gemacht — wurde nur genöthigt, sich auf das Nächste und Kleinste zu beschränken, bis eben dies — wie bey beharrlicher Liebe so oft, sich von selbst erweiterte, vergrösserte, und endlich zu etwas, für Jedermann und die Sache selbst Bedeutendem ward. Da nämlich im Jahre 1775 Gerbers Vater gestorben, von seinem Fürsten ihm dessen Stelle übergeben, und er so mit gesicherter Subsistenz an diesen Ort und dessen enge Verhältnisse gebunden war: so fing er an in freyen Stunden hervorzusuchen und ernstlicher zu behandeln, was ihm in Leipzig mehr als Spiel der Liebhaberey gedienet hatte: eine kleine Sammlung gut oder schlecht gezeichneter, gut oder schlecht gestochener Bildnisse namhafter Musiker und Schriftsteller über Musik. Er hatte daran zusammengebracht, was eben um ein Billiges zu haben gewesen; vermehrte nun seine Sammlung mit Aufwand von allem, was er, bey höchsteinfacher, kleinbürgerlicher Lebensweise erübrigen konnte, und wollte sich darüber einen ausführlichen, wie man sich auszudrucken pflegt, *raisonnirenden* Catalogus verfertigen. Bey dieser, zwar weitschichtigen und mühseligen, aber ihm, in seiner Einsamkeit, darum nur desto mehr zusagenden, auch lange widerhaltenden Arbeit legte er *Walthers Tonkünstler-Lexicon*, das sich in seinem kleinen Bücher-Vorrath fand, zu Grunde; beachtigte, erweiterte, verbesserte und vermehrte diese, zwar nicht ohne Fleiss, wol aber ohne Geist und Geschmack gemachte, wunderliche Compilation; und setzte zugleich ihre Artikel fort, (das Buch ist jetzt fast hundert Jahre alt) bis auf seine Tage. — Je weiter er damit kam, desto werther ward ihm das Geschäft, und desto mehr wünschte er dafür zu thun. Er setzte sich deshalb mit Gelehrten, die Musik verstanden, und mit Musikern, die wissenschaftlich gebildet waren, in Briefwechsel, und die meisten, vornämlich *Hiller*, *Forkel* und *Ebeling*, unterstützten ihn, theils unmittelbar durch Notizen und Nachweisungen, theils mittelbar durch historische und kritische Schriften oder bedeutende Musikwerke. Jetzt, umgeben mit ziemlich reichen Hülfsmitteln, und ermuntert durch Männer, die er verehrte: fühlte er sich in seinem Elemente und bewegte sich darin so lebendig und fröhlich, wie der Fisch im *Wasser*. Seine Hefte erwuchsen ihm fast unvermerkt zu wohlbeleibten Quartbänden, der Zusätze und Berichtigungen mussten, je mehr Schritte er selbst in der Kenntniss vorwärts that, je beträchtlicher und zahlreicher werden: da schrieb er sie denn gänzlich um und ab, wendete nun auch mehr Fleiss auf Ausdruck und Sprache: und so hatte er, nach einiger Zeit, etwas beysammen, das schon gewissermassen für ein Werk gelten konnte.

Das wusste aber der anspruchlose, höchstbe-

schiedene Autor am wenigsten, oder wollte doch sichs selbst nicht klar machen: ihm war seine Quartantenreihe Manuscript nichts, als ein möglichst vollständiges, möglichst zuverlässiges Namen- und Sachregister über seine Bildnisse, und über die, deren Bildnisse er noch zu erlangen hoffte — alles nur zu *seiner* Belehrung, zu *seiner* Beschäftigung und Freude. *Hiller* aber, dieser redliche Freund und uneigennützige Beförderer alles dessen, wovon er sich etwas für die Tonkunst versprach, verlangte endlich einige Bände dieses Manuscripts zu sehen. G. schickte sie ihm. Hiller zeigte sie einem Vertrauten, dem älteren Breitkopf in Leipzig, diesem unvergesslichen, auch um die Tonkunst und ihre Literatur so hochverdienten Manne, und beyde fanden leicht, dass aus jenen geschriebenen Heften etwas entstehen könne, was nicht nur von grossem, bleibendem Nutzen seyn, sondern wol auch nur von eben *diesem* Manne, bey seinen Vorkenntnissen den Eigenheiten seiner Neigung und Lage, und bey seinem erstaunenswerthen Fleiss, geliefert werden könne. Sie thaten ihm daher den Vorschlag, sein Manuscript nochmals, nun, als zu öffentlichem Gebrauch, umzuarbeiten; was *Walther* Unnützes, für jetzige Zeit Unpassendes, oder sonst Unstatthaftes enthalte, ganz bey Seite zu lassen (wo denn, fände man's nöthig, besser späterhin eine neue, verbesserte Ausgabe dieses Buchs geliefert werden könnte,) und ein zwar möglichst kurzes, doch auch möglichst vollständiges für sich bestehendes Werk — ein biographisches, lexikalisch geordnetes Handbuch vom Leben und den Werken der Tonkünstler, für jetzige Zeit zu liefern.

G. empfing diese Aufforderung mit grosser Freude und zugleich fast mit Schrecken: denn *das* hatte er sich nie zugetraut, viel weniger geglaubt, dass, was er bisher geleistet, solche Männer zu solchem Vertrauen berechtigen könne. Desto eifriger, und mit desto froherm Fleiss, ging er nun aber an jene Arbeit, zumal, da ihm von Leipzig aus jetzt alle nur vorhandene Hülfs- und Erleichterungsmittel verschafft wurden. Beträchtlichen Gewinn konnte ihm Breitkopf nicht bieten: aber darauf ging auch G. nicht aus; und von allem, was er für sehr angestrengt verwendete Zeit und Kraft mehre Jahre hindurch als Entschädigung erhielt, war ihm bey weitem das Wichtigste und Liebste, der grosse Zuwachs an mehr oder weniger wichtigen, mehr oder weniger seltenen Schriften und Musikalien, den er für seine Sammlungen gewann, und der den Hauptgrund zu einer musikalischen Bibliothek legte, wie sie, was die *Literatur* dieser Kunst anlangt, niemals und von Niemand so reichhaltig, ja, wie weit das überhaupt möglich, so vollständig zusammengebracht worden ist.

Auf diese Weise kam nun das erste grössere Werk zu Stande, das G.s Individualität vollkommen angemessen war und seinen Namen überall in Deutschland — doch hier nicht allein — mit Ehren bekannt machte; nämlich sein

„*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält; zusammengetragen von Ernst Ludwig Gerber, fürstl. Schwarzburg-Sondershausischen Kammermusicus und Hoforganisten:"

der erste Theil, A—M, Leipzig, bey Breitkopf, 1790; der zweyte, N—Z, ebendaselbst 1792, wobey jedoch zu bemerken, dass der Druck langsam fortschritt und das Manuscript beträchtlich früher geschlossen war, ehe es öffentlich vorgelegt wurde.

Von diesem Werke selbst hier zu sprechen, scheint um so unnöthiger, da es längst in Aller Händen und das ehrende Urtheil darüber im Lauf der Jahre gleichsam feststehend geworden ist. Dass in ihm, und seinen, mehre Tausende erfüllenden Artikeln, noch gar manche Unrichtigkeit stehen blieben, und seine Vollständigkeit nur in beschränktem Sinne genommen werden musste, siehet Jedermann ein, und entschuldigt es mit der ungeheuren Masse an Materialien, der Unzuverlässigkeit vieler Berichterstatter, den (damals noch) so spärlichen, zumal geringfügigen Vorarbeiten, endlich auch überhaupt mit der Schwäche menschlichen Vermögens, im Verhältniss zu allen so weitaussehenden Unternehmungen. Niemand gestand die Vorzüge des Werks lieber ein, als wer es eine Zeit lang als Handbuch gebraucht, Niemand die Unvollkommenheiten desselben lieber, als G. selbst; so dass er später oft traurig darüber ward. Doch gereichte dann zu seiner Beruhigung, dass er mit gutem Gewissen hätte schreiben können *): „Kein

*) Siehe die Vorrede zum ersten Theile jenes Werks.

Jetzt habe ich niedergeschrieben, was ich nicht, ausser den schriftlichen Nachrichten von Walther's, entweder durch gedruckte Belege, oder durch meine eigene unmittelbare sinnliche Ueberzeugung bekräftigen kann" etc. und dass er von dem Tage an, wo das Werk an den Verleger abgeliefert war, mit immer zunehmender Umsicht, immer wachsenden Hülfsmitteln, gleichem Fleiss und gleicher Ausdauer, sich selbst Nachträge, Berichtigungen, Vervollständigungen, Verbesserungen aller Art niederschrieb, alles von Zeit zu Zeit neu ordnete, neu verarbeitete, und so das ganze, breite Convolut mehrte, aber künftighin fortzusetzen sich entschloss, bis zum selbstgewählten Zielpunkt — dem Ende des Jahrhunderts.

Diese Arbeit, die man sich aber nicht blos, ich wiederhole es, als eine gelegentliche Nachhülfe, sondern als ein berufsmässiges, höchstmühsames, Jahrzehende hindurch täglich angewandtes Bestreben denken muss; als ein Bestreben, das seine Besitz verdrey-, vervierfachte — diese Arbeit führte G. vollkommen so, wie er sie angefangen hindurch, eigentlich wol nur um der Sache, und, wenn man will, um seiner selbst willen; doch auch nicht ohne Hinsicht auf die vorläufig besprochene, in jedem Betracht zu vervollkommnende Ausgabe des *Waltherschen Lexikons*, zu welchem hernach jenes, sein eigenes, als Supplement und Fortsetzung für neuere Zeit, anzusehen seyn sollte.

Aber dafür fanden sich unabwendbare Schwierigkeiten. Der ältere Breitkopf war längst gestorben, der jüngere ihm, in mittlern männlichen Jahren, gefolgt; die Liebe zur Musik und die Cultur dieser Kunst hatte sich ohne Vergleich mehr auf das Praktische, als auf das Theoretische oder Historische gewendet; der veränderte Zustand der Dinge in Deutschland seit Ausbruch der französischen Revolution, der alle weitaussehende Verlagsunternehmungen bedenklicher machte, erschwerte jene, die freylich dem Geiste des Moments nicht eben entsprach, fast bis zum Unthunlichen, und was einmal noch der Ausführung jenes alten Breitkopfisch-Gerberschen Gedankens in den Weg trat: genug, G. musste ihn aufgeben und wusste nun schlechterdings nicht, was mit den Ergebnissen vieljährigen Fleisses und grosser Aufopferungen anfangen. Das war schwer und hart; wie es nun so steht, je sicherer er in solchen Arbeiten seine Bestimmung erkannt hatte, je weiter er darüber auch in Jahren vorgerückt war. Er fühlte es innig: aber er raffte sich doch bald zusammen, fasste neuen Muth, zog Erkundigungen, Rathschläge unterrichteter Männer ein, prüfte, erwog, und kam endlich zu der, allerdings richtigen Ueberzeugung, jenes Vorhaben sey wirklich nicht mehr an der Zeit: aber auch an der eben so richtigen, ein zweytes, gleichfalls selbstständiges Werk jener Art, das sein erstes fortsetze, erweitere, vervollständige, berichtige etc. müsse für jede Zeit taugen, zu jeder Aufnahme finden und Nutzen stiften.

Zu einem solchen Werke, das die Geschichte der Tonkünstler bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts fortführete, verarbeitete er nun nochmals alle seine vorhandenen, in den Augen Anderer abschreckend aufgehäuften Materialien; und so entstand endlich, bey unwandelbarer Beharrlichkeit und eher vermehrtem, als vermindertem Fleiss sein

„*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält; von Ernst Ludwig Gerber" etc.

Aber nun fanden sich neue Schwierigkeiten, für den guten Alten neuer Kummer und neuer Verdruss: das Werk, das nun (wie weit ihm das möglich war) über die angegebnen Gegenstände *alles* umfasste, was nöthig schien, um neben dem ältern gebraucht zu werden, war unvermeidlich zu einer beträchtlichen Stärke angewachsen; die Zeit hatte sich für alle dergleichen kaufmännische Unternehmungen noch mehr verschlimmert; die Liebe zur Tonkunst war nun — zwar noch viel weiter verbreitet, aber auch noch mehr in Liebhaberey zerflossen, oder doch von dem Wissenschaftlichen abgewendet — und was der ungünstigen Momente mehre waren: kurz, das Buch war fertig, der Verfasser wollte auf jeden nur einigermaassen angemessenen Vortheil Verzicht leisten; und dennoch wollte es Niemand drukken. G. unterhandelte da und dort, einige Jahre lang; Personen, ihm und der Sache befreundet, verwendeten sich nach Vermögen: es blieb vergebens; und schon war G. fast entschlossen, sein Werk nur als Manuscript seiner Bibliothek einzuverleiben und so dem Schicksal derselben nach

seinem Tode zu überlassen; ja, er hatte schon mit grossen Buchstaben auf das letzte Blatt geschrieben: „Vollendet zwei Jahre nach dem Schluss des Jahrhunderts; den Zeitgenossen dargeboten sechs lange Jahre, aber von ihnen verschmäht; den Nachkommen geweiht, und hoffentlich von ihnen geschätzt und benutzt": da gelang es einem Freunde, dem damaligen Besitzer des leipziger Musikbüreaus, *Kühnel*, dafür zu gewinnen, und nun erschien das Ganze in dessen Verlag unter oben angeführtem Titel in vier Bänden, der erste A—D, 1812, der zweite, E—I, 1812, der dritte, K—R, 1813, der vierte, S—Z, 1814.

Ueber Inhalt, Form und Bestimmung dieses Werks ist das Allgemeinere so eben berührt worden; über den Werth und das Verdienstliche desselben scheint nur Eine Stimme — sowol im gemischten Publicum, wiewol das eben jetzt Arbeiten des Sammlerfleisses weit unter Gebühr zu schätzen, und fast nur das Neue, das Selbsterfundene, hochzuhalten pflegt; als auch unter den Prüfenden und Sachverständigen, wiewol diese von den Unvollkommenheiten desselben gar wohl unterrichtet sind. Das Ganze ist zweckmässig und gut: nicht weniges Einzelne trefflich und im Wesentlichen unverbesserlich; Anderes bedarf allerdings — wie jedes *erste* Werk dieser Art — allmähliger Nachhülfe und Ausbesserung. Im *Allgemeinen* wird man finden, wenn ich mich selbst nicht täusche: die Artikel über die Deutschen sind die gelungensten, die, über die Italiener, stehen ihnen nun nicht vieles nach; von denen, über die andern neuern Nationen, sind die, über die Franzosen, die unvollständigsten, oder auch sonst mangelhaftesten: und die antiquarischen (deren aber vergleichungsweise nur wenige sind) müssen meistens als schwach oder verfehlt angesehen werden. Näher ins *Einzelne* einzugehen verstatte ich mir hier nur ein weniges, da jeder Theil des Werks, gleich nach seinem Hervortreten, eben in diesen Blättern, von mir beurtheilt worden ist, und zwar so ausführlich, als der Raum erlaubte, so unparteyisch, als man's bey Liebe zu einer guten Sache und ihrem Urheber vermag, so eingreifend und gründlich, als es in meinen Kräften war — was denn auch von den Lesern, wie vom Verfasser, anerkannt zu sehen, ich die Befriedigung gehabt habe. Genug, bey dem jetzigen Stande der Tonkunst und der allgemeinen Verbreitung ihrer Cultur, war ein Werk dieser Art sehr nöthig, und ist es (beyde Lexica, wie man soll, als eins angewendet,) von grossem Nutzen, wird dies auch immer seyn und bleiben; keine Nation besitzt ein Werk dieser Art, das dem Gerberschen nur einigermaassen nahe käme; alle gestehen dies ein, und benutzen Gs Arbeiten; auch unter uns Deutschen würde schwerlich irgend Einer es *also* auszuführen geneigt und im Stande gewesen seyn; ihm, wo es nöthig, nachzuholfen, ist *nun* leicht, und selbst bequem: was braucht es mehr zum Ruhme des Verfassers; und was mehr, um bey allen Unterrichteten und Billigen ein dankbares Andenken an ihn zu begründen und für immer zu erhalten? —

Doch wie, wenn man eine bedeutende Gegend durchzieht, den höchsten Gipfel ihres Berges erreicht, und, was sich dort darbietet, zu schildern versucht hat, man sich hernach nicht aufhalten soll bey dem was, obschon erfreulich, doch weniger entscheidend und eigenthümlich, sich im Heruntersteigen noch darbietet: so wollen auch wir, nachdem wir jene historisch-lexicalischen Arbeiten unseres Freundes, als den Gipfel und die Resultate seines ganzen langen Lebens betrachtet haben, nicht lange verweilen bey dem, was uns etwa noch von ihm zu melden nöthig ist.

Er hat, besonders in früherer Zeit, mehrerley Compositionen geliefert; er hat bis an sein Ende von Zeit zu Zeit über Gegenstände seiner Kunst kleinere und grössere Abhandlungen (vornämlich auch in diesen Blättern) geliefert; von dem Einen, wie von dem Andern, ist Mehres vorzüglich, und nichts verwerflich: doch dies hat er mit noch Manchem gemein. Er hat von jeher, und noch in Greisenjahren, mit jugendlicher Lebendigkeit — und, konnte er's, auch thätig, mit der Feder oder seinem Violoncell — ohne allen Eigennutz an dem Theil genommen, was seine Kunst, ihre Vortheile, ausgezeichnete Künstler, würdige Productionen derselben oder auch lehrreiche und angenehme Schriften über sein Fach anging; dabey zugleich seine Aemter (später zugleich als Hofsecretair) gewissenhaft und treu bis zur letzten Lebensstunde verwaltet; beydes ist rühmlich, schön und gut, aber auch dies hat er mit noch Manchem gemein. Er war ein grundredlicher, frommer, freysinniger, unerschrockener Mann, aufrichtig bis zur Derbheit, zutraulich bis zur Hingebung, unbefangen bis zur Unbesonnenheit; war dabey bescheiden, genügsam, im höchsten Grade ordentlich und pünktlich; ein treuer Diener seines Fürsten, ein liebevoller, sorgsamer Verwandter, ein zuverlässiger Freund, und von allen Sam-

lern vielleicht der theilnehmendste und wärmste, das alles ist gleichfalls trefflich, lobens- und dankenswerth: doch auch das hat er mit Andern, und, hoffentlich mit nicht Wenigen, gemein. Der Unterschied aber bey alle dem ist, dass er dies war, und zugleich noch jenes Besondere, und keines durch das Andere verkümmert oder verrückt. Vollkommen wohl, und in Einfalt schön, konnte er daher im Jahre 1810 von sich selbst schreiben *): „Auf meinem Wege, wo ich mich öfters durch Dornen winden musste, aber auch manche Rosen gepflückt, bin ich nun dahin gekommen, wo mich meine Leser, mit meinen Fehlern, und mit dem, was ihnen etwa an mir gefallen möchte, hier finden — — Meine Leidenschaften sind theils zur Ruhe verwiesen, theils sind sie freywillig eingeschlummert, um nie wieder zu erwachen. Und obgleich der würdige *Krause* — — **) behaupten will, der Mensch habe mehr Beschwerden von dem Leben ohne Leidenschaften, als von den Leidenschaften selbst: so ist dies doch, seine Worte zu Ehren, nicht wahr. Man lasse nur zu meinen Büchern, Notenwerken und Instrumenten Gesundheit, und ich getraue mir, jede Stunde, die mir von meinen Berufsgeschäften übrig bleibt, wo nicht vergnügt, doch ruhig und zufrieden zuzubringen; was denn doch, dächt' ich, kein beschwerdevolles Leben ist." Und als er mir diesen Band zuschickte und in einem Briefe über die angeführte Stelle scherzhaft scherzte, setzte er hinzu: „Und soll's dabey zuweilen vollends herrlich hergehen, so schaffe mir Gott, wie bisher, von Zeit zu Zeit eine Freude an den Meinen, und einen Beweis, ich habe noch treue Freunde: das musste noch dabeystehn: ich wollte aber öffentlich von meinen Privatsachen nicht zu viel Redens machen." — Ich wüsste kaum, was ein Greis Entnehmenderes von sich selbst, oder ein Anderer über ihn sagen könnte. —

So lebte denn, ohne irgend eine Veränderung, der werthe, drey und siebenzig jährige Mann bis zum 8ten Junius. Auch an diesem Tage noch befand er sich gesund, verrichtete des Vormittag seine Berufsgeschäfte munter und sorgsam, begab sich dann zu seinem frugalen Mittagsmahl, und setzte sich nach demselben, wie er gewohnt war, in seinen Lehnstuhl zu einem kurzen Erquickungsschlafe. Er entschlief denn auch ruhig, er ward denn auch erquickt: aber für die Wallfahrt in ein anderes Leben; denn zu irdischem erwachte er nicht wieder ***).

Freudig theilnehmend beschliesse ich diesen Aufsatz mit folgender Stelle aus dem Briefe, der mir, nach einem früheren Auftrage des Entschlafenen, und in stiller Beziehung auf jenes mein Wort, das ich zu Anfang angeführt, diese Nachricht brachte.

„Es war immer ein Lieblingswunsch des Verewigten, dass seine, so mühsam zusammengebrachte Bibliothek und Kupferstichsammlung einst, nach seinem Tode, nicht zerstreut werden, sondern in eine Hand kommen möchte, wo sie, vereint und nach ihrem Werthe geachtet, für die Kunst und Wissenschaft noch lange nützlich werden könnte. Auch diesen Wunsch sah der gute Mann noch im Leben erfüllt; denn schon im Jahre 1815 kaufte ihm die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats in Wien die ganze Bibliothek, nach dem darüber gedruckten Catalogo, ab, verstattete ihm jedoch den Besitz derselben bis zu seinem Tode, und nun wird sie durch irgend einen Bevollmächtigten abgenommen und an jenen

*) Siehe Neues Lexikon der Tonkünstler, II, S. 304.

**) Der wackere Lexicograph citirt die Schrift nur pünktlich.

***) Von eigener und rührender Wirkung, wenigstens auf mich, war es, als ich diese Nachricht von dem Willen des Entschlafenen, dem Hrn. F. W. E. Gerber, Rector an der Stiftsschule zu Ebeleben, erhielt, und ich mich an die Schilderung G.'s vom Tode seines geliebten, frommen Vaters erinnerte, die er (S. seinen Lexikon der Tonkünstler, I. S. 496) dreyssig Jahre früher drucken liess: „Es war am 6ten August 1775 an einem Sonntage, wo sich mein Vater während der Kirche versah, im Hause am Klaviere unterhielt. Er hatte selbst den Choral: Mache mit mir, Gott, nach deiner Güt, — hatte sich darauf nach seinen Jahren munter und frisch angezogen, und war in seine Expedition nach Hofe gegangen. In einer Viertelstunde, nach geendigtem Gottesdienste, kam ich zu ihm und fand ihn — vom Schlage gerührt. Er schlief darauf in wenig Minuten in meinen Armen ein. Alle Mittel wurden angewendet: aber er schlief sanft fort, bis Nachmittags um vier Uhr sein fast unmerkliches Athemholen gänzlich aufhörte." — Wie im Innern ihres Wesens, glichen sie einander im Sterben, nur, was der Sohn dort machte und vorausgesagt war, war er's auch hier.

Ort ihrer Bestimmung geschafft worden. Auch dies hat er mir befohlen, Ihnen zu melden, um dereinst Gebrauch davon zu machen, wenn Gott über ihn gebieten würde etc." —

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Violons, composés et dédiés à Mr. Picart, fils, son élève par A. Glachant. Op. 1. Bonn et Cologne, chez N. Simrock. Prix, 6 Fr.

Diese drey Duetten haben gefällige, wohlklingende Melodieen, fliessende Rhythmen, glänzende, für das Instrument vortheilhaft gesetzte Passagen, und sind in dieser Hinsicht wohl zu empfehlen. Sorgsamkeit in der Wahl der Hauptgedanken, kunstgemässe Ausführung derselben, mannichfaltige Combinationen der Harmonie, Verschlingungen nach den Gesetzen des doppelten Contrapunktes, überhaupt den eigentlichen Charakter des Duetts, vermisst man dagegen ungern darin. Eine Stimme spielt Solo, die Andere begleitet, und wiederholt dann unverändert, was die erste schon vorgetragen hat. Doch da man Herrn Glachant Talent zur Composition nicht absprechen kann, und er mit diesem Werke zum ersten Mal vor dem Publikum erscheint, so ist er ja wohl dadurch berechtigt, auf Nachsicht zu rechnen. Einige kleine harmonische Fehler, z. B. in No. 1. der erste Takt der 6ten Zeile in der Violinstimme — sind leicht zu verbessern. Der Stich ist gut.

Deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. von Friedrich Kuhlau. 29s Werk 2te Sammlung Lieder. Hamburg bey Cranz. (Preis, 20 Gr.)

Herr Kuhlau verdient für diese zehn Lieder den Dank Aller, die diese Gattung des Gesanges lieben. Keins dieser Lieder ist ohne Werth und mehre sind recht sehr zu loben. Das zehnte ist durchcomponirt und das neunte zwar dem Wesentlichen nach, aber nicht in der Form in allen Strophen dasselbe, daher es auch als durchcomponirt erscheint. Der Gesang ist fliessend und leicht, die Begleitung leicht, aber doch bedeutend und fast überall obligat. Wollte man es recht streng nehmen, so liesse sich wohl über die Takte 12. 14. (die in 56. 58. 60. 62. wiederkehren) der No. 9. und über Takt 5. der No. 10. ein wenig rechten, aber doch auch nur wenig, weil man es allenfalls gestatten kann, so zu schreiben, wie an einigen durch den Gebrauch erlaubt ist. Die vorzüglichsten Nrn. sind 1. 2. 6. (als dreystimmiger Canon ausgeführt) 7. 8. 9. Das Aeussere des Werkchens ist gut und der Stich sehr correkt.

Air Hanovreien avec Variations pour le Pianoforte, comp. par J. B. Cramer. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Nach munterer Einleitung, wie sie dem muntern Theme angemessen ist, und wodurch das Thema selbst vorbereitet wird, folgt dieses, und dann neun Variationen, deren letzte einen etwas verlängerten Schluss hat. Neues in der Erfindung und Ungewöhnliches in der Ausarbeitung kann der Ref. hier nicht finden, auch wird man wünschen, dass über ein so launig tändelndes Thema mit mehr heiterer Laune gesprochen würde, als hier geschehen ist: darum ist aber, was geboten wird, auch nicht zu verachten; besonders da es ohne alle Ansprüche auftritt, und nur für nützliche, nicht ungefällige Uebung ziemlich vorgeschrittener Scholaren oder Dilettanten bestimmt scheint.

25 *Sonatines ou Exercices faciles à l'usage des commençans pour la Guitarre, comp. par Joseph Küffner,* Mayence, chez B. Schott.

In diesen Uebungsstücken wird der Schüler durch steigende Schwierigkeiten zu einer gewandten Behandlung des Instruments geleitet. Es sind meistens bekannte und beliebte Melodieen, welche der geschätzte Componist mit Geschmack und Einsicht für das Instrument eingerichtet hat. In den letzten Nummern des Hefts wird auch der schon fertige Spieler, der das angenehme und leichte Instrument nicht bloss zur Begleitung des Gesanges benutzt, Unterhaltung finden.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten November. № 44. 1819.

Ueber den Zustand der Musik in England,
(aus London vom 17ten September 1819.)

Die englische Nation, zu welcher im Allgemeinen auch die schottländische und irländische gehört, hat auch nach den ältesten Nachrichten darüber, immer viel Gefühl für Musik überhaupt, und insbesondere für Gesang gehabt. Hiervon zeugen auch noch die auf uns gekommenen alten Barden-gesänge und Volkslieder dieser Nation, welche voll des innigsten Gefühls sind, ohnerachtet einige ihrer Melodieen und Modulationen für unser Ohr hart klingen. Und obgleich irrgemein behauptet wird, dass die Engländer nicht das schnell auffindende musikalische Gefühl einiger andern Völker haben, welches oft auch nur oberflächlich bleibt, und keinen bleibenden Eindruck hinterlässt, so ist doch unstreitig, dass hier allgemein jede acht gute Composition mehr gefällt, als jede mittelmässige derselben Klasse, und dass selbst dann, wenn gewisse Compositionen durch Nebenumstände eine Zeitlang einen unverdienten Eingang gefunden haben, solche dennoch zu ihrer eigentlichen Rangstufe hinabsinken, sobald die Ursache ihres erzwungenen Uebelaufs nachlässt. Beyspiele von letzterer Art anzuführen, wird der billige Leser nicht erwarten; aber Haydn, Mozart, Beethoven, Winter und ihres Gleichen gefallen hier allemal. Ja selbst Sebastian Bachs Fugen sind nicht zu gelehrt für englisches Gefühl, wenn sie gehörig vorgetragen werden.

Weil aber der hiesige Hof nicht, wie auswärtige Höfe, ein glänzendes Vocal- und Instrumental-Orchester, mit Kapellmeistern und Concertmeistern unterhält, deren Gehalt dazu berechnet ist, dass die Componisten auf hohe Kunstwerke alle ihre Zeit und Kräfte mit Lust verwenden können, und auch das Orchester solche mit Theilnahme einstudiren kann, damit sie ihre volle Wirkung thun: so giebt es hier keine solche Veranlassung, die Musik als Kunst und Wissenschaft zu studiren, auch keine Anstellungen für grosse Sänger und Musiker, welche sie vor der Furcht eines dürftigen Alters sichern können, wie an andern Höfen. Obgleich hier, dem Namen nach, ein Hoforchester besteht, so hat dieses doch so geringe Gehalte, und, so viel man weiss, seit vielen Jahren hier nichts weiter zu thun gehabt, als am Morgen des Geburtstags des Königs eine Gelegenheits-Cantate aufzuführen. Bey dieser Gelegenheit können die Musiker Stellvertreter schikken. Wie wichtig solche Stücke seyn mögen, lässt sich daraus schliessen, dass die Composition derselben gewöhnlich weder durch den Druck, noch einmal bekannt wird.

Zwar hält der König und auch der Prinz-Regent ein Privatorchester, welches, wie das Hoboistenchor, Uniform trägt; aber in beyden haben die Musiker so kleine Gehalte, dass dadurch kein Eifer für ihre Kunst erweckt werden kann. Unter diesen Umständen erhält mithin das Land durch den Hof weder Virtuosen, noch grosse Componisten und musikalische Kunstwerke, und wenn ja Einzelne aus dem Hoforchester, oder diesen beyden königlichen Privatorchestern, sich über das Mittelmässige erheben, so ist solches nicht die Frucht der Unterstützung und der Aufmunterung, welche sie finden, sondern ihrer eignen glücklichen Naturanlage, welche sich aus innerem Drange und trotz aller Schwierigkeiten entwickelt, wie der wohlriechende Goldlack selbst auf den dürren Mauern alter Burgen wurzelt und, so gut er kann, blühet.

Auch alle übrigen musikalischen Anstalten in England, ausser denen der Kathedral-Kirchen, dienen wenig zur Aufmunterung musikalischer Kunst und Wissenschaft. Den ersten Beweis davon geben die Concerte alter Musik (Concerts of an-

cient music), die seit vielen Jahren unter der besondern Protection des Königs geblühet haben, welcher sie, begleitet von der Königin und der königlichen Familie, mit seiner Gegenwart beehrte, weshalb diese Concerte von den meisten vornehmen und angesehenen Familien besucht wurden. Das Grundgesetz dieser Concerte war und ist noch, dass keine anderen Compositionen darin gegeben werden sollten, als solche, welche dreyssig und mehr Jahre alt sind. Dieses gerechte, ohne und gewiss wider die königliche wohlgemeinte Absicht, zu einem der grössten Hindernisse, das dem aufstrebenden musikalischen Genie in den Weg gelegt werden konnte. Denn diese königlichen Concerte wären die einzige Gelegenheit gewesen, eingebornen Tonkünstlern wenigstens ein unpartheyisches Gehör zu gönnen, wenn sie auch keine andere Aufmunterung zu hoffen hatten: aber selbst dieses wurde durch das erwähnte Grundgesetz verhindert. Denn welcher Componist könnte auf die ungewisse Hoffnung es jetzt unternehmen, grosse Werke zu setzen, damit sie vielleicht nach dreyssig Jahren die Ehre einer Aufführung erlangen möchten, da dieses alsdann noch eben so gut fehlschlagen als eintreffen könnte? Wie viele von denen, welche Werke für ein königliches Concert in London zu setzen im Stande seyn möchten, haben Aussicht, noch diese dreyssig Jahre ungewisser Hoffnung durchleben zu können? Selbst diejenigen Zuhörer der obigen Concerte alter Musik, welche nicht auch andere Concerte besuchen, werden mit ihrem Geschmacke um mehr als dreyssig Jahre zurückgehalten, weil in solchen Concerten von Jahr zu Jahr, meist nur das einmal eingeführte Alte, mit sehr wenigen Abwechselungen gegeben wird. Ja, diese zu grosse Anhänglichkeit am Alten scheint auch die Schuld an der zu kalten Ausführung Händelscher Arien zu haben, welche man hier für den eigentlichen und einzig angemessenen Styl solche zu singen hält.

Endlich ist es noch eine nachtheilige Folge obiger Concerte alter Musik, dass wenige von den vornehmsten und angesehensten Familien, die darauf subscribiren, auch andere Concerte besuchen, und dass folglich ein Stück, welches in letzteren gegeben wird, bey weitem nicht so viele Zuhörer aus den höheren Ständen erwarten kann, als es in ersteren finden würde. Dass aber dies für Componisten, die in England nicht wie in andern Ländern Anstellungen haben, höchst abschreckend seyn muss, bedarf wohl keiner Beweise.

Die übrigen vorzüglich in London bisher gegebenen Concerte sind von sehr verschiedener Art, wovon folgendes einen Begriff geben können. Unter denen für öffentliche wohlthätige Anstalten sind das für die Royal Society of Musicians und das für den New Musical Fund, die ansehnlichsten. Alle hier befindlichen Vocal- und Instrumental-Virtuosen assistiren in solchen unentgeldlich; auch die neu angekommenen halten diese für eine gute Gelegenheit, sich vor einer grossen Versammlung hören zu lassen. Das letztgenannte ist seit ungefähr zwanzig Jahren im grossen Opernhause, und zwar so gegeben worden, dass das zahlreiche Orchester die Bühne selbst einnimmt, und von daher, mit seiner temporären Orgel in der Mitte, auch auf das Auge einen guten Eindruck macht. Gewöhnlich besteht dies Concert aus vermischten Vocal- und Instrumental-Stücken, damit eine gute Auswahl grosser Sänger und Instrumental-Musiker darin auftreten können, und das grosse Haus ist gewöhnlich voll, so dass ein allgemeines Applaudiren majestätisch rauscht. Auch werden darin grosse Chöre, und eine oder zwey grosse Sinfonieen gegeben. Ein Jahr bestand der erste Act aus dem ersten Theile der Haydn'schen *Schöpfung*, und der zweyte aus einem Theile von Händels Messias, bey welcher Zusammenstellung keiner der beyden grossen Componisten zu seinem Nachtheile erschien, und der aufmerksame Hörer vielmehr Gelegenheit fand, ihre beyderseitige Grösse, jede in ihrer eigenen Art zu bewundern. Auch junge vorzügliche Spieler und Sänger suchen in diesem Concerte zum erstenmale öffentlich aufzutreten.

Nächst den ebengedachten Concerten sind die sogenannten Benefiscen zu erwähnen, welche einzelne grosse Virtuosen und Sänger geben. Diese sind sehr zahlreich und es wäre der Mühe werth, einmal die Anzahl derselben anzumerken. Sie glänzen gewöhnlich mehr durch Virtuosität einzelner grossen Talente, und ihre Verbindung für zwey, drey oder vier Hauptstimmen oder Instrumente, als durch die Grösse und Eigenschaft ihres Orchesters, weil ein Virtuose den andern gegenseitig unentgeldlich unterstützen kann, die Repienstimmen aber grösstentheils bezahlt werden müssen. Einige dieser Benefizen werden in der Wohnung

eines angesehenen Gönners gegeben, welches aber mancherley Unbequemlichkeiten mit sich führt.

Zuletzt kommen noch die Concerte in Betracht, welche von einzelnen Personen, oder auch von einer Gesellschaft, gewöhnlich auf Subscription, unternommen werden. Unter diese gehören die vormaligen einzig grossen Concerte in der Westminster-Abtey, die vormaligen Professional-Concerte und die Salomonschen Concerte, die gegenwärtigen Concerte der philharmonischen Societät, die sogenannten Vocalconcerte, die Oratorien, welche in den beyden englischen Haupttheatern gegeben werden, und die Musikfeste in Provincialstädten Englands.

Obgleich die berühmten Westminster-Abtey-Concerte von D. Burney in einem besondern Tractate ausführlich beschrieben und auch sonst vielfältig erwähnet worden sind, so wird es dem Leser doch nicht unangenehm seyn, auch hier einige Bemerkungen darüber zu finden. Die erwähnte Abtey ist ein prächtiges, im edelsten Gothischen Style aufgeführtes Gebäude, in Form eines etwas langen Kreuzes. Der untere Theil dieses Kreuzes bis an das Quergebäude, wie eine hohe Kirche ohne alle Stühle und Bänke, ruhet auf zwey Reihen Pfeilern, unter dem Dome und Quergebäude ist die grosse Kapelle, in welcher der Kathedral-Gottesdienst gehalten wird. Nur der gedachte leere Theil dieses Gebäudes wurde zu dem Concerte eingerichtet und gebraucht und war gross genug, ein paar Tausend Zuhörer ausser dem Orchester von tausend Personen zu fassen. Schon der blosse Anblick einer so grossen und ansehnlichen Versammlung in Galakleidern, und der ganzen königlichen Familie und sehr vieler anderer hohen Personen in ihrer Mitte, hatte eine hohe Feyerlichkeit in sich und stimmte jeden Anwesenden zu lebhaften Gefühlen. Die Musik selbst war in den Chören äusserst majestätisch, und, bey der Höhe und Grösse des Gebäudes, weder gedämpft noch betäubend. Auch in den Arien, Duetten u. s. f. für einzelne Stimmen, erhielt die schöne Resonanz des Gebäudes ohne Echo, dass man jeden Sänger oder Sängerin auf das beste vernehmen konnte. Und eine solche Verschiedenheit grosser Talente, als daselbst untereinander abwechselten und wetteiferten, kann wohl nicht leicht irgendwo übertroffen werden. Da dieser Concerte aber drey waren, und von jedem den Tag vorher eine vollständige Probe für halben Preis gegeben wurde, so fanden die Freunde nützlicher Abwechslung darin, weil nichts als Händelsche Sachen gegeben wurden, zu viel Gutes von ähnlicher Art. Dennoch scheinen keine andern als Händelsche Werke, vornehmlich seine Chöre, bey einem so zahlreichen Vocal- und Instrumental-Orchester zu einer gleichen Wirkung geeignet zu seyn, als diese hervorbrachten. Und es würde wohl eine Frage gewesen seyn, ob die höhere und geschmackvollere Feinheit, sowohl der Zusammenstimmung, als jedes einzelnen Theils, welche Haydn und Mozart charakterisirt, bey einem so grossem Orchester von verschiedenen Fähigkeiten, nicht etwas verloren haben möchte.

Die vormaligen hiesigen Professional-Concerte wurden von einer Gesellschaft von Musikern unternommen, an deren Spitze, wie es schien, Herr Wilhelm Cramer stand. Da dieser auch der Anführer der königlichen Concerte alter Musik war, so errichtete Herr Salomon eine gleiche Anzahl Concerte, welche noch unter dem Namen der Salomonschen Concerte bekannt sind, und es gelang ihm, Haydn herüber zu holen, um dabey am Pianoforte zu dirigiren und für sie zu componiren. Hierdurch wurde die Professional-Gesellschaft bewogen, Pleyel zu gleichem Zwecke zu engagiren. Die wetteifernde Anstrengung, welche nun beyde Partheyen unermüdet anwandten, um es einander zuvor zu thun, konnte zwar nicht anders als der Sache der Musik vortheilhaft seyn; aber die Interessenten konnten keinen Vortheil für ihre Kasse davon hoffen. Beyde Partheyen gaben daher ihr Unternehmen nach einigen Jahren wieder auf. Jedoch bleibt das Andenken dieser Concerte gewiss noch lange durch die Compositionen in frischem Andenken, welche Haydn und Pleyel für sie selbst geschrieben und auch sonst noch zu damaliger Zeit in London herausgegeben haben. Haydns zwölf Sinfonieen zu obigem Zweck bleiben noch immer so gut als neu, und seine zwölf Canzonetten werden noch jetzt zum Theil in Concerten gesungen, ja sogar in Oratorien, wie sich in der Folge zeigen wird. Eben so werden Pleyels damalige Sinfonieen auch noch zuweilen mit Beyfall gegeben.

Die Concerte der philharmonischen Gesellschaft, deren seit ohngefähr fünf Jahren jährlich achte gegeben werden, fingen das erste Jahr mit einer Respectabilität an, die wohl in der Geschichte der Musik wenig ihres gleichen hat. Die

grössten Virtuosen auf der Violine, deren damals eine gute Anzahl hier war, wechselten von Abend zu Abend als Anführer ab; und wenn sie den Ehrenposten nicht füllten, oder mit Quartetten glänzten, so traten sie ohne alle Anmaassung mit an die Ripienstimmen. Wie schön ein solcher Anblick wirkte, lässt sich leicht denken; und wie viel dies auch zur präcisen und einigen Ausführung, selbst der Tuttis beytrug, muss jedem einleuchten. Dabey hatten die grössten Pianofortespieler, welche zu der Gesellschaft gehörten, abwechselnd die Ehre des Vorsitzes am Pianoforte, und auch des Vortrags solcher Stücke, welche für mehre Hauptinstrumente gesetzt sind, wie Quintette, Sestette u. s. w. wobey auch manche bedeutende Künstler in die Reihen der Ripienisten traten. Auch das Vocal-Departement war gut bestellt, doch nicht so vollkommen, als das der Instrumente. Diese Concerte konnten daher nicht anders, als grossen Eindruck machen. In den folgenden Jahren hat sich zwar die thätige Theilnahme der vorzüglichsten Virtuosen an diesen Concerten etwas gemindert, weil jetzt nicht mehr so viele derselben, wie ehemals, mit an die Ripienstimmen treten; doch sind diese Concerte noch immer von höchst respectabler Art, und verdienen die Unterstützung, welche sie erhalten. Eine nähere Beschreibung von obiger philharmonischen Gesellschaft selbst wird in der Folge einen Theil der gegenwärtigen Bemerkungen ausmachen.

Die vorhin erwähnten Vocalconcerte sind seit longer Zeit von den Herren Harrison, Knyvett und Bartleman gegeben worden. Sie bestehen meistens aus englischen Gesangcompositionen der grössten und der beliebtesten Meister. In diesen hat man Gelegenheit, mehr als anderswo zu hören, was eigentlich für englischen Styl gehalten wird, nämlich Catches oder Rundgesänge, in welchen das Zusammentreffen der Worte der einen Stimme mit denen der andern einen neuen Sinn hervorbringt, der im Texte, wie er nämlich da steht, nicht zu finden ist. Dieser Doppelsinn entsteht meist durch eine etwas veränderte Aussprache der Worte, oder durch eine verrückte Zusammenstellung derselben, in welchem Falle er freylich nicht zu bewundern, vielmehr oft als Unsinn zu bedauern ist. Doch ergötzen sich viele Zuhörer eben so herzlich daran, als die Franzosen an ihren double entendres. Ferner Glees oder Gesänge in Stimmen. In diesen wird zwar keine Umkehrung oder canonische Nachahmung der Stimmen erfordert; sie lassen aber alle Schönheiten der harmonischen Tonverbindungen zu, und sind etwas Nationales in England. Die Entstehung derselben mag wohl in den Musikschulen der Kathedralanstalten zu suchen seyn. In diesen singen und hören die Chorknaben und nachherigen männlichen Sänger nichts, als die mehrstimmigen Compositionen der englischen Kirchencomponisten, von denen die ältesten sich mit den besten auswärtigen messen können. Wenn sie denn auch etwas Composition gelernt und Gefühl haben, so finden sie mehr Raum sich zu zeigen, wenn sie weltliche Gesänge in Stimmen setzen, als wenn sie sich auf Kirchencomposition beschränken. Da ihr Ohr durch vielfache Uebungen an den harmonischen Zusammenklang melodischer Stimmen gewöhnt ist, so zeigen sich in ihren mehrstimmigen Gesängen noch immer Spuren von den schönen Nachahmungen an, die ihnen so bekannt sind; daher sind die sogenannten Glees oder angenehmen Gesänge in Stimmen, meist von guter und oft, besonders in älteren Werken, von sehr schätzbarer Art. Diese Catches und Glees haben gewöhnlich keine andere Begleitung, als die eines Pianoforte, und dieses auch nur um das Heruntersinken der Stimmen zu verhüten, sonst aber werden sie ohne alle Begleitung gesungen. Ausser diesen werden auch alle anderen, vorzüglich englische Vocalsachen in diesen Concerten gegeben, und gewöhnlich hat in solchen das Instrumental-Orchester nicht viel Wichtiges zu thun.

Die vorhin erwähnten Oratorien wurden hier, nach den grossen Westminsterabbey-Concerten, auf dem Theater, in der Fasten und an anderen Tagen, an welchen hier keine weltliche Musik erlaubt ist, zum Theaterpreise gegeben. Dieser Plan verdient allen Beyfall. Denn auf diese Weise konnen auch minder bemittelte Musikfreunde daran Theil nehmen, die hierdurch vergrösserte Anzahl der Zuhörer lässt den Unternehmer oft bessere Rechnung finden, als ein Concert, bey welchem die Eintrittspreise für alle gleich sind. Der erste Unternehmer derselben war Herr Ashley, welcher bey den grossen Westminsterabbey-Concerte die Anstellung des Orchesterpersonals zu besorgen gehabt hatte, und seine Söhne haben sie auf dem Coventgarden-Theater bis jetzt fortgesetzt. Seit mehren Jahren giebt auch Sir George Smart solche Oratorien auf dem Drurylane-Theater. Den ersten

Jahre und eine geraume Zeit lang wurden darin nur eigentliche Oratorien, oder auch vermischte geistliche Sachen gegeben, wie es eigentlich seyn sollte; höchstens wurde zwischen den Acten ein Instrumental-Concert eingeschaltet, welches auch keinen Anstoss geben konnte. Nach und nach aber kamen weltliche und endlich gar Theatersachen mit vor, nämlich im vorjährigen letzten Oratorio zu Drury Lane: die Ouverture und Auszüge aus Mozart's *Zauberflöte*; Haydn's Canzonette: The season comes when first we met, ein Echoduett von Braham; ein Duett von Bishop; ein Duett: Vedelo sol bramo, von Pär, eine Arie von Mayer und eine von Paesiello, nebst Favoritstücken aus Haydn's *Jahreszeiten*. Wie solche Sachen, die noch dazu mit Auszügen aus Oratorien vermischt und dadurch noch anstössiger werden, unter dem Namen von Oratorien gegeben und aufgenommen werden können, ist kaum zu begreifen; und doch sind die Oratorien dieses Jahr wieder auf gleiche Weise eingerichtet, so dass eine Sammlung von Concertzetteln derselben sich seltsam genug ausnehmen würde.

Die oben erwähnten Musikfeste in verschiedenen Provinzialstädten Englands sind auf folgende Art bestellt. Erstlich haben sich drey Städte, welche bischöfliche Sitze nach englischer Art sind, nämlich Gloucester, Worcester und Hereford, vereinigt, solche wechselsweise zu halten, so dass die Reihe in drey Jahren an jede derselben kömmt; und diese Uebereinkunft scheint eine gute Dauer zu versprechen. Die Zeit, zu welcher solche Feste gehalten werden, ist die der jährlichen Landgerichte, welche einen Ort lebhafter machen, als er zu anderer Zeit ist. Die Feste selbst werden gewöhnlich von den Aufsehern wohlthätiger Institute zum Besten solcher Anstalten unternommen. Sie schliessen zu dem Ende einen Akkord mit einem Unternehmer in London, der sich verbindet, eine bestimmte Anzahl tüchtiger Sänger und Instrumentisten nebst den erforderlichen Musikstücken herbey zu schaffen; die Sänger der Kathedralkirchen obiger Städte bilden immer einen Theil des Orchesters. Ein solches Musikfest dauert gewöhnlich drey Tage, und besteht für jeden Tag aus einem Oratorium, oder auch einer Auswahl verschiedener geistlicher Stücke, welche des Vormittags in einer Kirche gegeben werden, und aus einem sogenannten Miscellanconcerte des Abends, in einem grossen Saale. In den Morgen-Aufführungen haben daher die ersten englischen Kathedral-Sänger Gelegenheit, sich hören zu lassen, und in den Abendconcerten treten auch die besten italienischen Sänger auf, welche man dafür gewinnen konnte. Auch lassen sich oft die vorzüglichsten Instrumental-Virtuosen in diesen Concerten hören. Der Ertrag dieser Musikfeste ist oft sehr bedeutend und ein wichtiger Beytrag zur Unterstützung der wohlthätigen Anstalten, denen er gewidmet ist. Ausserdem sind diese Feste noch deshalb wünschenswerth, weil sie nebst dem Hochgenusse, den sie Tausenden gewähren, die ihn sonst vielleicht lebenslang entbehren müssten, auch auf die Volksgeselligkeit, auf die Bildung und den guten Geschmack in der Gegend, wo sie jährlich gegeben werden, einen unverkennbaren Einfluss haben.

Von ähnlicher Art, wie die obigen, sind auch die Musikfeste, welche an verschiedenen anderen Orten Englands, entweder jährlich, oder auch nur alle zwey oder drey Jahre gegeben werden, wie zu Liverpool, Manchester, York, Norwich, Birmingham, Oxford, Cambridge u. s. w. und ihnen ist es grösstentheils zuzuschreiben, dass in den entferntesten Gegenden Englands die allgemeine Klasse etwas gebildeter Leute an Sinne für Musik und richtigem Urtheil nicht so weit hinter denen der grossen Hauptstadt zurück bleibt, als es sonst der Fall seyn würde. Denn fast jeder Einwohner solcher Gegenden findet Gelegenheit, die besten Meisterwerke und gute Sänger und Instrumentalvirtuosen zu hören. Vorzüglich rühmenswerth war das erste grosse Musikfest obiger Art, welches vor vier Jahren in Edinburg veranstaltet wurde, und worin in der allgem. musik. Zeitung (18ter Jahrgang, 57s Stück) eine interessante Beschreibung zu finden ist. Es macht solches der Schottländischen Nation überhaupt, und den Beförderern desselben insbesondere, viel Ehre. Wie gross die Wirkung desselben gewesen sey, erhellet daraus, dass ein Jahr darauf eine Singanstalt in Edinburg errichtet wurde, in welcher nicht blos Chorsänger für ähnliche Aufführungen, sondern auch Vorsänger (Precentors) für die Schottländischen Kirchen gebildet werden sollten. Der erste Erfolg dieser löblichen Anstalt liess nichts zu wünschen übrig; ob aber die Unterstützung derselben hinreichend gewesen sey, ihr auch einen gleichen Fortgang zu sichern, ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Die Kirche in Schottland lässt gar

keine Instrumentalmusik, selbst keine Orgel beym Gottesdienste zu. Daher wird überall über den rauhen und ungebildeten Kirchengesang in Schottland geklagt; es wäre deshalb sehr zu wünschen, dass durch jene Singanstalt gute Vorsänger für Kirchen gebildet würden, und dass auch dadurch der Geschmack am guten Gesange allgemeiner in Schottland würde, als er, neuern Nachrichten zufolge, bis jetzt seyn mag.

Ausser den beschriebenen Provinzial-Musikfesten, an welchen die benachbarten Gegenden, wie an einer Gemeinsache Antheil nehmen, giebt es noch andre Concerte in den verschiedenen Gegenden Englands, die gewöhnlich auf Subscription gegeben werden. Unter diesen behaupten die zu Bath, sowohl durch ihren Kunstwerth, als durch ihr ausgewähltes Publikum den ersten Rang. In diesen werden die grössten Sänger und die ersten Instrumentalvirtuosen, welche zu haben sind, für diese Concerte engagirt. Der jetzige Director derselben ist Herr Ashe, ein sehr fertiger Flötenspieler, seine Frau ist eine achtbare Sängerin. Bath ist eine sehr schöne Stadt, und seiner Mineralbäder wegen einen Theil des Jahres hindurch von der englischen feinen Welt sehr besucht.

Unter den Musikanstalten in England, deren Mitglieder auf Lebenszeit angestellt sind, sind die der Kathedralkirchen die vorzüglichsten, und ihrer giebt es noch gegen zwanzig. Zu jeder derselben gehören Singknaben und erwachsene Sänger; doch wird, so viel man weiss, meistens nur der Diskant mit Knaben, und der Alt, wie der Tenor und Bass, mit Mannesstimmen besetzt, welches keine so gute Wirkung thut, als wenn auch der Alt, wie in den deutschen Singchoren, mit Knabenstimmen besetzt ist. Da der englische Kathedral-Gottesdienst etwas von der äussern Form des Katholischen an sich hat, so giebt es für denselben eine Menge schätzbarer Compositionen, von der letztern Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an bis nahe an die gegenwärtige Zeit, jetzt aber wird allgemein über die Vernachlässigung des ächten Kirchenstyls geklagt. Schon zur Zeit der Königin Elisabeth im 16ten Jahrhunderte setzte Byrd ausser seinen schönen Kirchenstücken, auch den Canon: Non nobis domine, welcher hier noch jetzt fast bey allen grossen öffentlichen Mahlzeiten vor Wegnehmung des Tischtuchs so gesungen wird, dass er eine hinreissende Wirkung thut. Bey aller freyerer Ausbildung des Kirchenstyls erhielt sich dieser in seiner Gründlichkeit und einfachen Würde doch bis zum Ende Händels und seiner unmittelbaren Nachfolger. Seitdem aber haben die Kirchencompositionen sich mehr dem Gefälligen, als dem erhabenen genähert, und man klagt jetzt selbst über eine zunehmende Nachlässigkeit in der Ausführung der alten Herz und Sinn erhebenden Meisterwerke für die Kirche. Demungeachtet bleiben solche Kathedralanstalten noch immer in mehr als einer Hinsicht wünschenswerth. Die Singknaben bleiben bey denselben, bis sich ihre Stimme verändert; darnach suchen einige von ihnen die vacant werdenden männlichen Sängerstellen, wozu sie die nächste Anwartschaft haben, andere suchen ihr Fortkommen als Organisten und Musiklehrer. Nur wenige von ihnen wählen statt der Musik ein anderes Geschäft. Von der hohen Achtung, in welcher vor alten Zeiten gründliche musikalische Kenntniss in England stand, zeugen noch die musikalischen Professuren auf den beyden Universitäten Oxford und Cambridge, wo auch die musikalischen Würden eines Baccalaureus und Doctors ertheilet werden. Diese Professoren müssen an den festgesetzten Zeiten des Jahres, welche man hier Terms nennt, Vorlesungen halten, und über die Stücke, welche ein Candidat der Bacc. oder Doctorwürde componiren und vor der Universität aufführen muss, ihr Urtheil fällen. Seit langer Zeit her scheinen sich aber keine eigentlichen Musikstudirenden mehr auf den Universitäten zu befinden, so dass die erwähnten Professuren ziemlich müssig sind. Der jetzige Professor der Musik zu Oxford ist Dr. Crotch, welcher durch seine frühen musikalischen Talente schon in seinem siebenten und achten Jahre so berühmt war, dass Dr. Burney eine eigene Abhandlung über ihn schrieb. Seit mehren Jahren ist er in London wohnhaft, welches bestätigt, dass die Universitäts-Geschäfte seine stete Gegenwart in Oxford nicht nothwendig machen. Da sein musikalischer Rang ihn besonders beachtenswerth macht, so werden wir an anderer Stelle über seine Werke sprechen. Seit einigen Jahren hat er auch musikalische Vorlesungen in London gehalten; erst in der Royal Institution, und darnach in der Surrey-Institution. Beydes sind Subscriptions-Anstalten, in welchen Vorlesungen über verschiedene nützliche Wissenschaften gehalten werden; die Subscribenten können auch darin täglich alle Zeitungen und periodischen Werke lesen, wobey zugleich eine ansehnli-

che Bibliothek zu ihrem Gebrauche offen ist. Allein da kein Nichtsubscribent anders als mit besonderer Erlaubniss zugelassen werden kann, und die mehresten Subscribenten nicht wissenschaftliche Musiker sind, so können solche Vorlesungen nicht so viel Nutzen stiften, als sie sonst stiften möchten, und selbst der Syllabus von jeder derselben, welcher gedruckt ausgegeben wird, kommt nur in die Hände sehr weniger Nichtsubscribenten. Der jetzige Professor der Musik zu Cambridge ist D Hague, welcher in Cambridge wohnet.

Ueber die erwähnten musikalischen Würden ist noch zu bemerken, dass vormals die Form, solche zu erlangen, weitläuftig war, sie erforderte, dass der Candidat eine vorgeschriebene Zeit auf der Universität studiret hatte. Alsdann musste er, um zu dem Baccalaureate zu gelangen, ein fünfstimmig gesetztes Stück der Prüfung des Professors unterwerfen und, wenn es gutgeheissen wurde, aufführen. Nachher musste er für die Doctorwürde noch eine gewisse Zeit auf der Universität bleiben und studiren und zuletzt ein achtstimmiges Stück setzen und aufführen. Jetzt wird es jedoch mit dieser alten Form nicht mehr so genau genommen, und, so viel man weiss, kann einer sogleich das Doctorat erlangen, wenn er ein von ihm componirtes Vocal- und Instrumentalstück producirt, welches approbiret wird. Es sind daher in neueren Zeiten sehr viele Doctoren der Musik creiret worden. Clementi aber, Cramer, Salomon und andere ihres gleichen, haben ihre erste musikalische Rangstufe, oder eigentlich zu sagen, ihren musikalischen Weltrang ohne Hülfe dieses Universitätsranges zu erringen gewusst. Doch ist eine solche Würde allerdings für sehr ehrenvoll zu achten, wenn sie eine Anerkennung ausgezeichneter Kunst und Wissenschaft ist und vornemlich, wenn sie als solche ungesucht ertheilet wird, wie sie Jos. Haydn ertheilt wurde.

Noch eine dritte wirkliche musikalische Professur giebt es in London selbst an dem sogenannten Gresham-College. Seit vielen Jahren ist sie nicht viel mehr als eine völlige Sinecure. Um jedoch den Professor ein wenig zu ehren oder zu plagen, versamlen sich zuweilen Musikfreunde in der erforderlichen Anzahl, für welche er Vorlesungen zu halten verbunden ist, und kommen eben vor der Minute, nach welcher er nicht zu warten braucht, in den Lesesaal, und dann liest er die erforderliche Stunde. Der jetzige Professor ist Herr Stevens, ein achtbarer Musiker und Organist an der Charterhouse Kirche. Dem Grundgesetze zufolge kann diese Professur nur ein Unverheiratheter erlangen; weil aber nicht hinzugefügt steht, dass er ehelos bleiben soll, was dies der Sinn des Vorschrift seyn mag, so kann er nach dem Eintritte in das Amt heirathen, wenn er will.

Ausser den erwähnten Vorlesungen sind vor wenig Jahren auch noch andere von D. Callcott, D Kemp, und Herrn Samuel Wesley gehalten worden, deren jeder mehr als einen Cursus gab. Da solche aber auch, theils in den beyden schon angeführten Subscriptions-Institutions, und die übrigen in ähnlichen Institutionen gehalten wurden, so war es ihrer Nützlichkeit eben auf die Art, wie den Vorlesungen des D. Crotch, nachtheilig, dass sie nicht von wissenschaftlich gebildeten Musikern gehört und daher nur wenig bekannt wurden. Jedoch weiss man, dass D. Kemp und Hr. S. Wesley in den ihrigen einen Temperir-Apparat empfohlen, welchen ein Instrumentmacher Löschmann, ein Deutscher, in einer Stubenorgel, und auch in einem Pianoforte, anbrachte. Um von dieser Erfindung sich einen Begriff zu machen, ist es nöthig zu wissen, dass schon seit vielen Jahren in einer hiesigen Orgel in der Tempelkirche sogenannte Vierteltöne angebracht sind, wodurch die enharmonische Verwechslung einiger, aber nicht aller Töne ausgedrückt werden soll; und dass ein ähnliches in der Orgel des hiesigen Fundling-Hospitals angebracht ist. Da alles Neue und Sonderbare gewöhnlich leichter Anhänger und Bewunderer findet, als ein klarer leicht zu fassender Unterricht, so hatte auch schon obiger Unterschied zwischen Dis und Es, Gis und As u. s. w. lange sich der Meynung vieler Musiker bemächtigt, welche überzeugt waren, dass er in der Musik wesentlich sey, und dass Clavier-Instrumente wegen ihrer vermeint höchst unvollkommenen Temperatur die unvollkommensten Instrumente wären. Die erste Folge davon war nun, dass Spieler auf den ihrer Meynung nach vollkommenen Instrumenten, nemlich den Geigen-Instrumenten, den fatalen enharmonischen Unterschied obiger Töne nicht blos auszudrücken, sondern auch so viel zu übertreiben suchten, als das Ohr leiden wollte, und da vormals die Orgeln und Claviere noch so temperiret wurden, dass gewisse Terzen wegen, einige Quinten zu hoch

gestimmt worden, so machte dieses natürlich eine so üble Temperatur an sich, und einen solchen Abstand gegen die vermeinte Gegen-Temperatur, dass dadurch das obige Vorurtheil völlig bestätigt wurde. Da versuchte vor ohngefähr dreyzeng Jahren ein Instrumentmacher, Claggett, durch ein mechanisches Hülfsmittel einige Töne dieses Instruments, nach Art der Vierteltöne in den erwähnten Orgeln, zu verändern, und zeigte auch das Instrument und dessen Wirkung vor einer grossen Menge von Musikern. Allein die Erfindung blieb, wie es nicht anders gehen konnte, ohne Folgen. Vor ungefähr sechs Jahren aber traten drey Personen, als weder eigentliche Musiker, noch einsichtsvolle Temperaturberechner, mit verschiedenen Erfindungen von anscheinend ähnlicher Art hervor: nemlich Herr Löschmann, der erwähnte Instrumentmacher; Herr Hawkes, ein wohlhabender Kaufmann, welcher sich von der Handlung zurückgezogen hat, und die Violine spielt, und Herr Liston, ein Prediger aus Schottland, welcher, wie man sagt, auch die Violine spielt. Die Erfindung des Erstern war es, welche, wie gesagt, D. Kemp und Herr S. Wesley in ihren Vorlesungen empfahlen. Allein es war auffallend, dass die kleine Orgel, mit der sie solche zu bestätigen suchten, in den vermeint natürlich reinen Tönen verstimmt zu den Tönen, welche durch Bee hervorgebracht werden, auf eine andre Art verstimmt, und in den Tönen, welche Kreuze erfordern, noch auf eine andere Art verstimmt war. Eben so fand sichs auch mit den obigen beyden andern Erfindungen. Und von allen dreyen, so wie überhaupt von der Nothwendigkeit oder Nützlichkeit des in Deutschland lange verworfenen Kammatalsystems, ist, so viel man weiss, jetzt nicht öffentlich die Rede mehr. Hätten doch die obigen drey Erfinder gelesen und wohl verstanden, was D. Chladni mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit und Gründlichkeit im 17ten Jahrgange der allg. musikal. Zeitung, pag. 59, über Carl Stanhope's Temperatur sagt! Bey dieser Veranlassung verdient angemerkt zu werden, dass der erwähnte Hr. Löschmann von Carl Stanhope gebraucht wurde, alle seine Versuche mit dem Pianoforte und der Orgel auszuführen, und dass derselbe dadurch vielleicht Muth gefasst hat, etwas Eigenes von obiger Art zu unternehmen. Auch war es auffallend, im hiesigen Philosophical Magazine von Zeit zu Zeit zu finden, wie Herr Grenville, ein Organist und Herr Löschmann sich bemühten einander die erste Erfindung des Löschmannschen Temperier-Apparats streitig zu machen, da doch Claggett schon viele Jahre vorher etwas Ähnliches zu Stande gebracht hatte, und da ja auch das, was oben bemerkt worden, die ganze Erfindung auf dem falschen Grundsatze beruhet, dass Clavierinstrumente nicht durch das Stimmen allein hinreichend temperirt werden können.

Nächst der beschriebenen Kathedralmusik ist nun die übrige Kirchenmusik in England zu Betracht zu ziehen. Sie theilet sich in die der Pfarrkirchen, und die der Kapellen. In den Pfarrkirchen werden hauptsächlich nur versificirte Psalms und Anthems gesungen. Letztere sind Compositionen über einen oder ein paar Verse aus der Bibel, in ihrer natürlichen Prose. Doch werden auch sogenannte Hymnen wie deutsche Choralgesänge mit eingeführt. Die Psalmen bestehen aus Versen von vier Zeilen, deren jede mit der accentuirten Sylbe endigt, wie: „Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht," die Melodieen davon sind aber häufig im Tripeltakte, und kommen meist den schönen deutschen Choräten nicht gleich. Die Hymnen auch, obgleich sie von verschiedenen Versarten sind, haben meist keine Melodieen, die mit den besten deutschen verglichen werden könnten. Die Orgeln sind in England bey weitem noch nicht so allgemein, als in Deutschland, und stehen an Grösse den deutschen noch sehr nach. Das Pedal ist erst seit wenig Jahren eingeführt worden und wird, so viel man weiss, auch nicht anders als angehängt gefunden. Wie wenig man hier noch vor nicht langer Zeit vom Gebrauche des Pedals wusste, erhellet daraus, dass eine vor etwa zwanzig Jahren in der Covent Garden-Kirche erbaute neue Orgel runde Pedale in der Form grosser Damenbretsteine hat, bey denen ihre Namen geschrieben stehen. Da ein hiesiger Organist die Mühe übernommen hat, ein Verzeichniss der Register nebst Beschreibung aller Orgeln in London zu verfertigen, so wird man suchen, daraus einen Auszug zu erhalten, welcher für Deutschland interessant seyn möchte. Ueber das hiesige Orgelspiel ein andermal. Auf dem Lande und selbst an einem nicht unbeträchtlichen Orte, nur drey Stunden von London, gebraucht man statt der Orgel noch vermischte Instrumente, und tiefer im Lande zuweilen nur ein oder ein paar Blasinstrumente, nachdem sich eben Dilettanten finden.

welche man dann anstellen kann. Jedoch werden die Orgeln von Jahr zu Jahr allgemeiner, und besonders grössere Orgeln, als bisher vorhanden waren. Wie thätig hier auch an Verbesserungen des Orgelbaues gearbeitet werde, erhellt aus der in dieser Zeitung früher gegebenen Beschreibung zweyer Orgeln von Mrs. Flight und Robson. Doch sind die in deutschen Orgeln so feinen Verschiedenheiten der Solo-Register hier noch wenig bekannt, oder in Orgeln zu finden, woran wohl die bisher allzu beschränkte Grösse derselben Schuld seyn mag.

Wir kommen jetzt auf die Musik, welche in den Kapellen Englands gebräuchlich ist. Unter der Benennung Kapellen werden hier überhaupt alle diejenigen Andachtshäuser verstanden, welche nicht das Recht der Pfarrkirchen haben, obgleich viele derselben so gross und grösser sind, als manche Kirchen. In denjenigen Kapellen, welche nur zur Erleichterung der Pfarrkirchen errichtet sind, richtet man sich gewöhnlich nach der in allen Kirchen eingeführten Form. In anderen, welche von Privatpersonen als eigene Unternehmungen erbauet sind, wenn sie sich auch noch zur englischen Kirche bekennen, sucht man durch mehre Verschiedenheit des Gesanges, auch durch vollstimmige Gesänge den Gottesdienst anziehender zu machen; und der Erfolg lehrt, dass dieses seinen Zweck völlig erreicht. Nächst diesen kommen die Kapellen der sogenannten Methodisten, von welchen einige Tabernakel genannt werden. Die Methodisten gehen von der englischen Kirche nur in sofern ab, dass sie in einem strengern Sinne fromm zu seyn glauben, und sich nicht genau an die vorgeschriebene Form des englischen Gottesdienstes binden: in ihren Kapellen wird daher grösstentheils das gesungen, was den meisten zu gefallen scheint; selbst mitunter Gesänge, die zu den Melodieen angenehmer weltlicher Lieder gesetzt sind, wie z. E. das englische Peaceful Slumbering on the Ocean, welches wenigstens in einer gedruckten Sammlung geistlicher Lieder zu finden ist. Hierauf folgen die Kapellen der übrigen Religionspartheyen, deren hier eine grosse Verschiedenheit zu finden ist, nemlich: Lutheraner, Reformirte, Herrnhuter, Wiedertäufer, Schottländer, Katholiken, Juden, Swedenborger u. s. f. In den drey ersten Arten der Kapellen erlaubt man hier dieselbe Musik und Gesang, die diese Religionsarten in Deutschland gebrauchen. Die Wiedertäufer haben auch Orgeln und singen Hymnen. Die Schottländer singen ohne Orgel, wie schon vorher erwähnet worden. Die Katholiken halten hier, so wie überall, vorzüglich auf einen schönen Kirchengesang. In der Portugiesischen und Bayerschen Kapelle singen daher gewöhnlich einige der besten italienischen Sänger, und an der Neapolitanischen Kapelle trug der berühmte Organist und Vocalcomponist Hr. Webbe zeither viel zur Einführung vollstimmiger Kirchenstücke bey. An der Portugiesischen Kapelle ist ein geschickter Organist, Herr Novello, welcher eine Sammlung Motetten und andere Stücke für den katholischen Morgengottesdienst herausgegeben hat, deren einige von seiner Composition sind. In dieser Sammlung aber sind verschiedenen geistlichen Texten weltliche, und gar Theatercompositionen untergelegt worden, z. B. Winter's „Mi lasci o madre amata“ aus Il ratto di Proserpina, Mozart's „Grand Ira,“ aus der Zauberflöte, und „Deh prendi un dolce amplesso“ aus la Clemenza di Tito, Haydn's „Distressful nature fainting sinks,“ aus den Jahreszeiten, u. s. w. Diese Stücke, so wie alle andere des Werks, sind mit vieler Geschicklichkeit in ihre dermalige Form gebracht und Herr Novello hat schon mehre Sammlungen vorher mit Beyfall herausgegeben. Ob aber die Hörer der profanen Melodieen mit geistlichen Worten, sich ohne Nebengedanken daran erbauen können, ist wohl sehr zu bezweifeln. In der hiesigen Hauptsynagoge der Juden, welche ein vortreffliches Gebäude ist, trifft man auch von Zeit zu Zeit gute Solosänger an.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

1. *Ouverture zum lyrischen Drama: das Fischermädchen von Theodor Körner, Musik von J. P. Schmidt. Klavierauszug vom Componisten verfertigt.* Berlin, bey Christiani. (Preis, 8 Gr.)
2. *Romanze aus derselben Oper* (No. 1) ebendas.
3. *Duett* (No. 2) ebendas. (mit fortlaufender Seitenzahl.)

Die Musik zu dem genannten Gedichte hat sich schon auf mehren Bühnen Beyfall erworben, deshalb wird der vom Componisten selbst ver-

fertigte Klavierauszug, welcher mit den obenangegebenen Stücken beginnt, Musikliebhabern, die sich an gehörte Opernmusik gern am Klaviere zu erinnern wünschen, recht angenehm seyn.

Die Ouverture besteht aus einem einleitenden Andante maestoso und einem die Aufmerksamkeit sehr gewinnenden Allegro vivace aus E dur, dessen Bewegung am Schlusse schneller wird. Die darin gebrauchten musikalischen Gedanken sind, wenn auch nicht originell, doch angenehm und gut vertheilt. Das Ganze macht Effect und ist ohne grosse Schwierigkeit.

Die Romanze ist ein liebliches und fliessendes Gesangstück. Die Musik hat das Gedicht vollkommen ergriffen, in welchem der Keim des ganzen Drama's enthalten ist. Nur erinnert der Anfang etwas an eine artige Romanze im Sonntagskind. Der Ausgang ist von schöner Wirkung, die Begleitung fliessend, nur S. 9 im 5ten System wünschten wir in der ersten Hälfte des 2ten Taktes das D in der Begleitung der rechten Hand in das höhere G verwandelt. Nicht minder ansprechend und singbar ist das folgende Duett aus Fa dur. Beyde gehören zu den angenehmsten Stücken der kleinen Oper, und der Text ist mit Ausdruck behandelt. Die unrichtige und widrige Fortschreitung S. 16 in der 2ten Columne, 2ten und folgendem Takte liesse sich leicht verändern. — Der Stich dieser Musikstücke ist zugleich Probe eines neuen Musikverlags und für denselben empfehlend.

Trois Duos concertans pour deux Hautbois, comp. — — par Charl. Khym. Op. 11. No. 1. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 4 Fr. 50 C.)

Der Verf. versteht sein Instrument und weiss es so zu behandeln, wie es seiner Natur am angemessensten ist. Kann dann Einer über dieses hinaus, so wird es ihm auch an Hülfsmitteln nicht fehlen. Wir rühmen dieses Maass weit mehr, als wenn es überschritten worden wäre; denn erst muss man innerhalb der gesetzmässigen Schranken nicht nur ganz sicher, sondern auch gewandt und wohlgefällig sich bewegen können, ehe man über sie hinaus zu setzen versucht; sonst giebt's Bocksprünge; und wer sich diese einmal angewöhnt hat, wird sie niemals ganz wieder los. Aber für Anfänger oder auch noch wenig Fortgeschrittene sind diese Duette darum doch nicht, sondern, was man von mittler Schwierigkeit nennt. Die zweyte Stimme ist der ersten zwar untergeordnet, doch auch obligat. In der Erfindung ist vornämlich für Mannichfaltigkeit gesorgt, so wie auch dafür, dass sich die Spieler in Stücken sehr verschiedenen Charakters, und in verschieden vorantergenden Figuren üben können. Und ist so das Heft von Seiten des Geschmacks zu billigen, so ist es von Seiten des Methodischen und Instructiven noch mehr zu empfehlen. Möchte nur der Verf. damit bewirken helfen, dass sich wieder Mehre, und auch Dilettanten, mit diesem Instrumente beschäftigten, das, wie sehr es auch durch die, an seiner Stelle aufgekommene Klarinette in mancherley Hinsichten übertroffen wird, doch aber in andern, und gewiss nicht verächtlichen, auch wieder sie übertrifft, und am rechten Orte, auf die rechte Weise benutzt, eine Wirkung thut, die durchaus von keinem andern Instrumente erreicht werden kann.

Divertissement sur des Thèmes favorits variés en forme de scene pour Pianoforte avec Flûte, Violon, Alto et Violoncelle, composé et dedié etc. par H. C. Stamp. Oeuv. 5 des pieçes de Div. p. Pianoforte. à Mayence chez B. Schott.

Die hier gegebenen bekannten Thema's sind mit Geschmack und Einsicht zusammengestellt, die eingewebten freyen Variationen zeigen von einer genauen Kenntniss des Instruments und des Satzes, so wie die Partie des Pianofortes einen gewandten Spieler durchaus erfodert. Die Eleganz des Stichs und des Drucks lässt nichts zu wünschen übrig.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten November. N°. 45. 1819.

Ueber den Zustand der Musik in England.
(Fortsetzung aus No. 44.)

Im Fache der englischen Theatermusik ist zuerst die italienische Oper zu nennen. Sie ist seit dem Jahre 1720, und also ein ganzes Jahrhundert hindurch mit ungeheuren Kosten unterstützt, und, unter wichtigen Begünstigungen von einer Reihe sehr fähiger Directoren fortgeführet worden; doch ist sie immer mit den grössten Schwierigkeiten verbunden gewesen, und hat sehr oft den gänzlichen Ruin ihrer Unternehmer herbeygeführt. Die Haupt-Ursache davon mag darin zu suchen seyn, dass diese äusserst kostspielige und riskante Anstalt nicht, wie bey auswärtigen grossen Höfen, auf Kosten des Hofes, und mittelst einer fortdauernden Direction besteht, wobey die mehresten Mitglieder auf Lebenszeit angestellt sind, so dass alles in einem sichern und rühmlichen Gleise fortgehen kann; sondern dass das Ganze auf Gewinn und Verlust eines Privatmannes oder von mehren in Compagnie unternommen werden muss, und dabey vom ersten Anfange an, nebst den ungeheuern Kosten, auch die durch Chikane verursachten Processe zu bestreiten hat, die in solchen bedeutenden Angelegenheiten sehr kostspielig sind. Eine interessante Darstellung dieser Schwierigkeiten, in dem letzteren Zustande der Sachen, ist neuerlich von dem gegenwärtigen Unternehmer (Proprietor) Hrn. Waters in einer kleinen Schrift herausgegeben worden, welche betitelt ist: *A statement of matters relative to the King's Theater, by E. Waters Esq. London.* Das gegenwärtige Opernhaus, welches, nachdem das vorige im Jahre 1789 abgebrannt war, erbauet wurde, ist eines der grössten und besteingerichteten, die man kennt. Vornemlich hat es den grossen Vortheil, dass in jedem auch der vom Theater entferntesten Plätze, alles eben so gut gehört werden kann, als in einem Concertsaale. Unter den Sängern waren immer einige der ersten, die zu finden waren, in den Jahren, da Madame Catelani hier war, wurden, ihres hohen Gehalts wegen, ausserdem nicht so viele andere grosse Sänger angestellt, als vorher, weshalb schwierige vollstimmige Gesänge damals nicht nach Wunsche besetzt werden konnten. Im Jahre 1817 aber behauptete die Opern-Gesellschaft einen so hohen Rang, dass Mozart's *Don Giovanni* aufs beste besetzt, und mit herrlichem Erfolge aufgeführet werden konnte; auch alle folgenden Opern wurden in der einen Jahreszeit mit bester Wirkung gegeben, nemlich: *Penelope Griselda, Nozze di Figaro, La Molinara, L'Agnese, Così fan tutte* und *La Clemenza di Tito.* Die Hauptstimmen in diesem Jahre waren Signora Camporese und Fodor, und Signor Ambrogetti, Crevelli und Naldi. Das Orchester ist gewöhnlich nicht blos stark, sondern auch mit sehr geschickten Musikern besetzt. Im erwähnten Jahre war Herr Weichsel (Bruder der Madame Billington) noch Anführer, dessen Virtuosität auf der Violine genugsam bekannt ist. Nebst ihm enthielt das Orchester neun erste und neun zweyte Violinen, vier Bratschen, vier Violoncelle, fünf Violons, Flöten, Oboen, Clarinetten, Hörner, Fagotte und Trompeten von jedem zwey, und die Pauken. Eben so gut war die Oper auch in den beyden folgenden Jahren bestellt. Aus allem hier angeführten wird aber der Leser gewiss erkennen, wie sehr es Jammer und Schade sey, dass eine so grosse Anstalt nicht unter einer bleibenden Direction stehe, und nicht, wie auswärtig, einen oder zwey tüchtige Kapellmeister und Concertmeister an der Spitze habe, welche ein besseres Zusammenwirken jener Mittel und eine vollendetere Ausführung bewirken würden, als sie ein Anführer erzwingen darf, der nur auf eine gewisse Zeit

engagirt ist, und sich das Orchester nicht gern zum Feinde macht. Ausser der italienischen Oper giebt es in London noch zwey Haupttheater für das Winter-Halbjahr, das zu Coventgarden und das zu Drury Lane, und ungefähr zwölf zum Theil auch nicht kleine Theater für die Sommerzeit. Im Winter sind obige drey Haupttheater hinreichend, obgleich dann alle Reichen und Grossen in der Stadt sind, weil die grosse Menge Concerte und Assembleen einen grossen Theil der feinen Welt abhält, das Theater so oft zu besuchen, als es sonst geschehen würde. Alle diese übrigen Theater geben englische Vorstellungen. Doch werden zu Zeiten auch kleine französische Comödien gegeben, und vor einigen Jahren existirte hier auch eine deutsche Comödie, welche jedoch, so viel man sich noch erinnern kann, nach zwey Jahren aus Mangel an Unterstützung einging. In den beyden Theatern zu Coventgarden und Drurylane giebt es sehr gute und theils grosse englische Sängerinnen und Sänger, wie Madam Billington war und Hr. Braham noch ist. Nur ist es Schade dass die Unternehmer dieser Theater oft nicht darauf Bedacht nehmen, solche Componisten zu engagiren, deren Werke durch innern Gehalt sich eine längere lebhafte Theilnahme erhalten. Viele Jahre lang war es hier auch gebräuchlich, eine Operette von Mehren componiren zu lassen, und zwar nicht blos so, dass jeder einen ganzen Act setzte, sondern dass die Stücke des einen und des andern in bunter Reihe abwechselten. Dass ein solches Quodlibet keine Einheit und Totalwirkung haben könne, ist einleuchtend und wird von der täglichen Erfahrung bestätigt. Ein sicheres Zeugniss von dem Werthe einer Theatercomposition ist es, wenn einzelne Gesänge sich des Zuhörers so bemächtigen, dass er sich nicht enthalten kann, solche zu Hause selbst nachzusingen oder gern zu hören, ja, dass sie nach Jahren noch in seiner Erinnerung leben und ihn erfreuen. Von dieser Art findet man jetzt in England weit weniger Theatergesänge, als es vor 20, 30 und 40 Jahren gab. Die Orchester in obigen beyden Theatern sind auch stark und ziemlich gut besetzt; doch machen die Verminderungen der Gehalte, welche nach Verhältniss der Preise aller andern Dinge eher zu- als abnehmen sollten, dass einige der besten Musiker sich davon zurückziehen. Die hier seit einigen Jahren stablirte englische Oper kann vielleicht mit der Zeit zu etwas Grossem erwachsen; bis jetzt aber ist sie noch nicht wichtig genug, um einen vorzüglichen Rang unter den Theatern zu behaupten; auch ihr Orchester ist noch nicht so stark und auserlesen, als es billig seyn sollte. In Ansehung aller übrigen oben erwähnten Theater wird es hinreichend seyn, im allgemeinen zu bemerken, dass, obgleich solche auch oft ganz gute Sänger und ein hinreichend gutes Orchester haben, sie doch in musikalischer Hinsicht den Haupttheatern nicht gleich kommen können. Selbst in Vaux-Hall hat man die letzteren Jahre her mehr solche Sänger und Gesänge eingeführt, die dem grossen Haufen gefallen, als solche, die den höheren Forderungen der Kunst Genüge leisten. Ein Grund hiervon mag seyn, dass die feinere und gebildetere Welt gewöhnlich erst eintritt, wenn der Gesang schon vorüber ist.

Die Militärmusik ist hier, seitdem der Herzog von York vor ungefähr 35 Jahren ein neues Chor für die zweyte Garde von Hannover kommen liess, sehr vermehrt worden. Vorher hatten die beyden Fussgarden jede nur acht Hautboisten, und unter ihnen sehr gute, theils noch jetzt lebende Musiker. Aber das erwähnte neue Chor war nicht allein zahlreicher, sondern auch reicher an Pomp und lärmenden Instrumenten; denn es enthielt einen Rossschweif, einen oder zwey Tambourine, türkische Becken, Triangel, eine hölzerne Pauke oder Trommel nur mit einem Fell und eine Doppeltrommel. Da dies nicht blos eine viel stärkere Wirkung that, als die vorige schöne Militärmusik, sondern auch mehr Parade machte, so fand es allgemeinen Beyfall, und jetzt haben, so viel man weiss, die meisten, oder ziemlich alle sogenannten Milizregimenter ähnliche, sehr zahlreiche und grössere Musikchöre, als vorher die Garden zu Pferde und zu Fusse hatten. Wie viel die Musik selbst dabey gewonnen habe, lässt sich wohl nicht so leicht und im allgemeinen bestimmen. Auch ist mit dem letzten Frieden hier bey der Garde zu Pferde ein Chor meistens nur von Trompetern, eingeführet worden, welches sehr tüchtige Trompeter enthält. Da sich aber auf diesem Instrumente während des Reitens sehr wenig rein herausbringen lässt, so kann die Wirkung für musikalische Ohren nicht immer befriedigend seyn, obgleich das Chor selbst alles leistet, was sich erwarten lässt.

Im Uebergange von den vorgedachten Arten

der öffentlichen Musik in England zur Privatmusik, verdient der sogenannte Catch- und Glee-Club bemerkt zu werden. Er besteht aus einer Gesellschaft königlicher Prinzen und anderer vornehmen Personen, welche jeder eine bestimmte Summe jährlich subscribiren, um eine gewisse Anzahl Mittagsmahle in der angesehenen Thatch'd-House-Tavern zu halten, welche hauptsächlich dazu bestimmt sind, die besten Catches und Glees zu hören, und das Singen derselben zu cultiviren. Zu dem Ende wird jedesmal eine gewisse Gesellschaft Sänger mit eingeladen, welche nach der Tafel die besten der erwähnten, England eigenen, mehrstimmigen Gesänge singen, an welchen auch oft die königlichen und andere vornehme Mitglieder der Gesellschaft Theil nehmen. Auf diese Weise wird der mehrstimmige gesellschaftliche Gesang in England nicht blos als Sitte gefördert, sondern auch als eine sehr anständige Erheiterung der höheren Classen in Achtung erhalten. In der Altstadt (City) von London ist eine ähnliche Gesellschaft angesehener bürgerlicher Personen durch monatliche Beyträge zu gleichem Zwecke vereinigt. Unter der Benennung von gesellschaftlicher Privatmusik fanden die Quartettvereine einige Jahre in London viele Theilnehmer, vornehmlich zu der Zeit, als Pleyels Quartette als noch neu bekannt wurden. Seitdem aber die viel schwierigeren Quartette anderer Meister aufgekommen sind, sind die Quartettübungen, insofern Dilettanten daran Antheil nehmen, viel seltener geworden. Möchte dies doch von unsern neueren vorzüglichen Componisten mehr beachtet werden! Denn ein anderes sind Quartette, in welchen ein oder mehre Virtuosen Bewunderung erregen sollen, und die, welche auch für Dilettanten ausführbar sind und von diesen gern gespielt werden, weil sie darin, bey aller Leichtigkeit doch nichts Gemeines und Unbedeutendes, sondern einen würdigen Genuss finden, und sich bey mässiger Fertigkeit verschaffen können.

Das Pianoforte wird hier jetzt so allgemein gelernt und von vielen Dilettanten so gut gespielt, dass es zum Verwundern ist. Der Vater des echten Spielens desselben hier in England ist Hr. Clementi, dessen geübte Präcision und höchste Feinheit des Ausdrucks nicht blos hier seit vielen Jahren allgemein bewundert worden, sondern auch in der ganzen europäischen Musikwelt berühmt ist. Eine vollständige Sammlung seiner Werke ist, ausser ihrem hohen Kunstwerthe, auch dadurch sehr interessant, dass sie zeigt, wie Hr. Clementi vielleicht über ein halbes Jahrhundert mit dem Bildungsgange des musikalischen Geschmacks in seinen Werken Schritt gehalten hat. Clementi's Schüler unter den Dilettanten sind sehr zahlreich; sein grösster Schüler unter den eigentlichen Musikern ist Herr J. B. Cramer, welcher nicht blos seinem Meister hohe Ehre macht, sondern sich auch durch eigene Trefflichkeit und Originalität auszeichnet. Seine Verdienste sind jedoch im Auslande eben eben so anerkannt und berühmt, als er in England bewundert wird, und es genügt daher, hier nur noch zu bemerken, dass er in seiner Kunstwirksamkeit noch unermüdet fortfährt. Neben den Werken dieser beyden Meister sind die von Dussek auch noch allgemein beliebt; auch die von Steibelt und Wölfl erhalten sich in verdienter Achtung. Dass Mozart, Haydn und Beethoven hier die volle Anerkennung ihrer hohen Meisterschaft finden, darf wohl kaum erwähnt werden. Herr Ries, den das deutsche Publicum schon eher geschätzt hat, als das englische ihn kannte, findet auch hier vielen Beyfall, und hat sich in den philharmonischen Concerten mehrmals hören lassen. Herr Kalkbrenner hat sich dadurch von der Majorität der Musiker getrennt, dass er mit Hrn. Logier in Verbindung getreten ist, über welchen unten mehres bemerkt werden soll. Uebrigens ist Hr. Kalkbrenner als ein sehr brillanter Pianofortespieler hier auch rühmlichst bekannt. Unter den jüngeren, im Auslande noch wenig bekannten Musikern verdient Herr G. A. Kollmann als gründlicher Tonkünstler überhaupt, und auch als trefflicher Pianofortespieler rühmlichst erwähnt zu werden, welcher nicht nur von früher Jugend an unter der Leitung seines Vaters mit Vortheil studiret und geübt hat, sondern sich auch durch Genialität auszeichnet. Seine bis jetzt gedruckten Werke sind deshalb nicht in den Verzeichnissen der Musikhandlungen zu finden, und im Auslande weniger bekannt, weil sie auf seine eignen Kosten gedruckt, und bey keinem Musikhändler, sondern nur in seines Vaters Privatwohnung zu haben sind. Sollte er einmal eine Reise durch Deutschland unternehmen, so würde er gewiss das hier von ihm gesagte im vollsten Maasse bewähren.

Ausser dem Pianoforte wird auch die Harfe in England sehr häufig gespielt. In neuerer Zeit wurde dies Instrument bekanntlich von dem berühmten Harfenmacher Erard, welcher dass Ge-

schäft auch in Paris treibt, durch hinzugefügte Pedale vervollkommnet, mittelst welcher jede Saite mit einem ♯ erhöht und mit einem ♭ erniedrigt werden kann. Jedes der sieben Pedale stimmt nemlich, nachdem es ganz oder halb heruntergetreten wird, im erstern Falle die in sieben Been gestimmten Saiten, wie durch ein ♮ auf ihren natürlichen Ton, und im zweyten Fall erhöht sie die natürlichen, wie durch ein ♯. Dieses scheint zwar beym ersten Anblicke alles zu leisten, was man bey diesem Instrumente noch wünschen konnte; allein bey der grossen Feinheit des Mechanismus wird sehr leicht etwas daran mangelhaft; auch die Saiten leiden durch die doppelte Mechanik sehr. Diese Erfindung ist daher noch nicht allgemein aufgenommen. Herr Dizi, ein berühmter Harfen-Lehrer, hat zwar auch denselben Endzweck durch eine von der Erardschen verschiedene Mechanik zu erreichen gesucht, auch Herr Stumpf, ein sehr geschickter Pianoforte- und Harfenmacher, hat eine noch andere sehr einfache Mechanik zu eben dem Zwecke erfunden. Ob jedoch diese Erfindungen allgemeine Aufnahme finden mögen, und welche derselben als die vorzüglichste bestehen werde, muss die Zeit lehren. Die alte Harfe der Wallischen Barden, welche nur noch sparsam gefunden wird, enthält eine doppelte Reihe Saiten, die eine giebt die natürlichen Töne c, d, e, f, g, a, h, die halben Töne cis, dis, fis, gis, ais liegen einzeln etwas tiefer dazwischen. Sollte diese nicht einige Aufmerksamkeit verdienen, und gemeinnütziger gemacht werden können, als die modernen Harfen? —

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Mayland, im October. Die Gesellschaft der gegenwärtigen Stagione auf der Scala besteht ausser den schon öfter genannten Personen: Signora Camporesi, Prima donna, Signor Crivelli, Tenorist; Signor Remorini, buffo cantante und Sign. Pacini, buffo comico, nebst dem Secondärpersonale. Zur Eröffnung gab man eine ältere hier unbekannte Oper vom jungen Pacini: *la sposa fedele.* Das armselige Werk fand keine gute Aufnahme. In der darauf folgenden zweyten Herbstoper: *Il Califo e la Schiava*, von Hrn. Basily neu componirt, gefielen bloss sogenannte Variationen im ersten Finale und die recht hübsche, wohl auch neue Cabaletta in der Arie der Primadonna im zweyten Acte; sonst ist auch diese ganze Oper ohne Effect. Den zweyten dieses gab man die dritte Herbstoper: *La capressaglia* betitelt, mit neuer Musik von Hrn. Joseph Hartmann Stunz, Mitglied der königl. bayerschen Kapelle. Das Gedicht ist dasselbe, welches Herr Cardella, Paesiello's Schüler im verwichenen Carneval zu Rom für das Teatro Valle componirte, damals hiess diese Oper *il contravveleno*, und in diesen Blättern wurde auch zu seiner Zeit hierüber gesprochen. Das Ganze ist aus der französischen Comödie *La revanche* entlehnt. Ein alter leichtgläubiger, vom Adelstolze aufgeblasener Baron ist im Begriff, seine Tochter mit einem Herzoge, den er nie gesehen und der stündlich zur Hochzeit eintreffen soll, zu verehlichen. Ein als Obrist verkleideter König von Pohlen befindet sich als Gast im Hause des Barons und unterhält Liebeshändel mit der Tochter, die, ohne ihn zu kennen, ihm ihre Gegenliebe schenkt. Durch eine sonderbare Combination glaubt der Baron, dass der erdichtete Obrist sein Eidam sey und ihn bloss zu überraschen suche; der König bestärkt ihn in diesem Glauben und beglückt dadurch Vater und Tochter. Der wahre Herzog kommt an und erfährt, dass der polnische Monarch seinen Namen trägt, er nimmt auf der Stelle jenen seines Nebenbuhlers an. Diese Repressalien kränken anfänglich den König, und er macht darüber dem Herzoge Vorwürfe; dieser entsagt zuletzt einer Verbindung mit Elise (so heisst die Tochter des Barons), spielt aber auf Geheiss des Königs seine Rolle noch fort, damit dieser die Liebe der Baronin zu ihm dadurch zu prüfen, Gelegenheit habe. Dies ist der Inhalt des Stücks. Wir wünschen Herrn Stunz Glück, dass es ihm, als einem fremden und unbekannten Tonkünstler gelungen ist, seine allererste Oper für die Scala zu schreiben, und dass sie (vorzüglich der erste Act) eine sehr gute Aufnahme gefunden habe; allgemein gefiel diese Oper indess nicht. Manche finden sie zwar gut und schön, klagen aber darüber, dass sie keine einzige neue Melodie aufzuweisen habe, und hierin haben sie leider nicht unrecht; denn wiewohl Hr. Stunz sich als braven und gründlichen Componisten bewährt, so hat er doch, wenigstens bis jetzt, keine originellen Ideen; und dies ist eine von jenen musikalischen Krankheiten, die, wenn sie sich in der Jugend

zeigt, gewöhnlich chromatisch wird. Jene Herren finden auch in dieser neuen Oper eine grosse Menge Reminiscenzen aus Mozart, Weigl, Rossini etc. Es ist nicht zu läugnen, dass sie, was Mozart betrifft, auch hierin Recht haben: man sieht deutlich, dass Hr. Stunz sich ihn öfters zum Muster nehme; in einem Recitative blickt sogar ein guter Theil des Recitative der Königin der Nacht hervor; Rossini scheint übrigens in die Setzart dieses deutschen Künstlers gar nicht zu passen, und findet man ja zuweilen Stellen, die an die heutige Modemusik erinnern, so ist es wohl unwillkührlich und nicht mit Vorsatz geschehen. Wohlmeynend rathen wir ihm aber, in Italien und besonders in der Opera buffa etwas weniger chromatisch zu schreiben, in den kleineren Gesangstücken, wie z. B. in den Cavatinen, nicht so viel zu künsteln, und vielmehr auf den Gesang zu denken. So ist gleich in der zweyten Scene in der Begleitung der Cavatine des Königs: „Dolce speranza" etc. eine einzige Idee fast vom Anfange bis zu Ende hervorherrschend, allein der Sänger ist hierbey dem Orchester zu sehr untergeordnet und könnte füglich ganz wegbleiben. Dass es jedoch hier und da in dieser Oper auch an schönen Gesängen nicht mangelt, mag das hier beygefügte a quattro im Quartett des ersten Acts (in der Scene nemlich, wo der Baron, seine Tochter, der König und der Herzog, beyde letztere in ihren angenommenen falschen Namen zusammentreffen) beweisen. Die Stretta dieses Quartetts ist trivial und überhaupt haben dem Meister alle *Stretten* in dieser Oper nicht recht gelingen wollen, und doch ist vieles darin mit Kraft und Feuer gearbeitet. Sonderbar ist die Behandlung folgender Stelle. Als sich nemlich der König und der Herzog allein befinden, und zuletzt übereinkommen, ihre angenommenen Rollen vor der Hand fortzuspielen, heisst es in einem a due,

„Zitti, zitti, il nostro accordo
Che scoprir non facciamo" etc.
(Stille, stille, damit unser Vertrag
nicht laut werde u. s. w.)

Hier hat der Componteur in der Orchesterbegleitung auch die Trommel angebracht, wahrscheinlich darum, weil diese Stelle als Stretta des Duetts gellen und äusserst lärmend endigen soll. Bey dieser Gelegenheit erinnern wir Hrn. Stunz, dass dieses in Italien ein für alle Mal in jeder Oper eingeführte Instrument eine drollige Wirkung macht, wo sich auf einer grossen Scene, wie z. B. in der Scala, es sey nun in der Oper oder im Ballete, blos zwey Personen befinden. Freylich könnte man sich hier auf das Duett aus Mozart's *Entführung* berufen: „Vivat, Bachus, Bachus lebe" etc. wo die ganze Janitscharenmusik im Orchester zu hören ist; allein jene Oper spielt im Orient, auch fällt das auf kleineren Bühnen, wie in den kleineren Theatern Deutschlands, nicht so auf. Doch genug. Herr Stunz wird bey eigner Anhörung seiner Oper manches noch in Zukunft zu vermeiden finden. Dass sie, im Ganzen genommen, dem Meister Ehre macht, ist gewiss: der zweyte Act steht indess dem ersten weit nach. In eben diesem zweyten Acte sang Herr Crivelli in der ersten Vorstellung seine Arie unverbesserlich. Der Componteur wurde in den ersten drey Vorstellungen nach jedem Acte auf die Bühne gerufen.

In den übrigen Städten Italiens gab es wenig oder gar nichts theatralisches Neues. Gegen Ende Augusts wurde zu Neapel auf St. Carlo eine neue Oper, *l'Apoteosi d'Ercole* betitelt, mit vielem Beyfall gegeben. Herr Mercadante, ein angehender, noch sehr junger Componteur und Schüler Zingarelli's, debutirte mit derselben und erregte dadurch grosses Aufsehen, bekam auch sogleich den Auftrag, eine opera buffa zu componiren, in welchem Style aber, wie Zingarelli glaubt, es ihm vielleicht nicht so gut gelingen möchte. Die italienischen Zeitungen schweigen über diese Oper gänzlich, weil in Neapel der Impresario Barbaglia und der Director Rossini das theatralische Ruder und die dasigen Zeitungschreiber leiten, wohl auch mittel- oder unmittelbar auf andere italienische Zeitungen Einfluss haben. Hierzu kommt noch, dass Zingarelli ein sehr starker Gegner Rossini's ist, und dass die Colbrand in dieser Oper nicht glänzte. Solche Persönlichkeiten treiben wohl auch an anderen Orten ihr Spiel, und ich erwähne sie blos, weil sie mich auf eine andere Neuigkeit führen. Rossini hat nemlich verwichene Fastenzeit zu Neapel, also im März, eine neue Oper *l'Ermione* componirt, welche gänzlich durchfiel. Diesen fiascone wusste man jedoch so geheim zu halten, dass er in Italien wenig und auch in Mayland erst sehr spät bekannt wurde.

München, zu Ende des September. Dieser Monat verschaffte uns Gelegenheit, den mannigfachen Styl berühmter Tonsetzer, so wie die Vielseitigkeit der musikalischen Kunst aufzufassen und ihre Wirkung auf uns zu bemerken.

Zuerst *Helene* von Mehul. Originell, gedrängt, aus tiefem Studium der Harmonie hervorgehend schienen uns immer seine Arbeiten, wenn gleich ausser seinem Meisterstück: *Joseph* und *Helene*, keine seiner Opern auf hiesiger Bühne bekannt ist. Demoiselle Regge spielte und sang die zwey ersten Acte sehr gefällig. Sodann Graf *Armand* (*die zwey gefährlichen Tage, oder: der Wasserträger*), von Cherubini, Mehul's Freunde, nicht selten seinem Nachahmer, der so gründlichen Harmonieen derselben Ideen weiter entwickelte, und immer als sein Verehrer sich ausspricht. Frau von Fischer, wenig genannt in den Annalen des Gesanges, gab, wie immer, die Gräfin. Der *Corsar* von Weigl. Wer bedauert nicht, dass auch dieser unser Meister, wahrscheinlich aus Mangel an gerundeten Poemen, immer seltener auf unserer Opernbühne erscheinet? Madame Brotter, noch nie von mir in diesen Blättern genannt, sang die Rolle der Sängerin, und gewährte damit viele Unterhaltung. Endlich des Hrn. Ritters von Winter *Opferfest*, von seiner Schülerin mit frischen Gesangerblumen ausgeschmückt.

Auch zweyer Concerte haben wir für diesen Monat zu erwähnen, beyde im königl. Hoftheater an der Residenz gegeben. Ersteres (den 23sten Sept.) von Herrn Sirbert aus Wien; Stimme und Vortrag haben ihm viele Ehre erworben. Das zweyte (30sten Sept.) von dem Violinspieler Hrn. Wirle aus Stuttgardt. Er gehört zur Schule unsers Herrn Rovelli, und steht vielleicht nur in etwas unter ihm. Gefälligkeit, zierlichen Ausdruck, viele Fertigkeit (grosses Spiel, voller Ton, die im Saale mit Macht wirkten, sind beyden nicht eigen) zeichnen diese Schule aus. München hat seit beynahe 40 Jahren immer grosse Virtuosen auf diesem Instrument hervorgebracht. Um so mehr wird der Künstler den Beyfall, der ihm geworden, nicht zu dem unbedeutenden zählen.

Zum ersten Male, er war zur Namensfeyer unsers Königs, den 12ten Oct. das *Rothkäppchen* von Boyeldieu, nach einer hier nicht bekannten Bearbeitung. Die Fabel des Stücks war anmuthig, oft überraschend; die Musik, wie man es an Arbeiten dieser Art gewohnt ist, lebhaft, doch nicht sehr originell. Nur eine Romanze, von Herrn Ritter von Winter componirt, wurde eingelegt, welche wir als eine nachahmenswerthe Seltenheit bemerken. Man weiss, welche Lebendigkeit und Kraft der Darstellung, welches Spiel überhaupt die französische Oper erfordert. Unsere Theaterfreunde sind von dieser Seite sehr starke, nahm und nachgiebig geworden. Sie verzichten auf vieles, um nur etwas zu haben.

Schon übermorgen wird die italienische Operubühne wieder geöffnet. Mehre neue Sänger und Sängerinnen sind bey selbiger angekommen. Hr. Velluti ist nicht unter ihnen. Wir werden von ihren Leistungen Nachricht geben.

Berlin. Uebersicht des October. Den 1sten gab Mad. Catalani zum Besten der hiesigen Armen ein Concert-Spirituel in der Garnisonkirche. Sie sang die Arie aus Händels *Messias*. Comfort my people etc. Sacchinis Arie: Pin non hò la dolce speranza etc., Guglielmi's Arie: Gratias agimus tibi und auf Begehren: God save Frederic the King. Ausserdem wurden die Chöre aus Händels *Messias*: Würdig ist das Lamm etc. und Hallelujah, so wie aus dessen *Simson*: Erschallt Trompeten hehr und laut etc. und: Laut schalle unserer Stimmen voller Chor etc. trefflich ausgeführt. Die reine Einnahme war 5128 Thaler 6 Gr., davon ab der Betrag zur Witwenkasse der königl. Kapelle mit ⅓ an 227 Thlr. 12 Gr., so blieben 2608 Thlr 21 Gr. für öffentliche und Privatarmenanstalten. Auf vieler Begehren veranstaltete die Generalintendantur am 10ten noch ein Concert, in dem Mad. Catalani die Scene und Arie aus Portogallo's Oper *Semiramis*: Son Regina, die Arie von Lafont mit der von Hrn. Concertmeister Möser gespielten obligaten Violine, die vom Marquis von Sampieri, einem Musikdilettanten von Bologna, während seines Hierseyns für Mad. Catalani, aber nicht lobenswerth componirte Arie und God save Frederic the King sang. Sie verliess am 16ten Berlin, und setzte in Begleitung des Concertmeisters Möser ihre Kunstreise nach Breslau, Posen und Warschau fort. Kurz vorher hatte sie auf die neuerlich wiederholten Gerüchte, dass sie in Magdeburg geboren sey, und eigentlich Dortchen Schäfer heisse, in den hiesigen Zeitungen erklärt, dass sie in Sinigaglia in Italien geboren, im 7ten Jahre nach dem zu Gubbio in

Kirchenstaat vorhandenen Kloster Santa Lucia gekommen, dort bis zum 16ten Jahre verblieben sey und hierauf ihre musikalische Laufbahn angetreten habe. „Ich gestehe, fährt sie fort, dass es mir schwer fällt, zu erklären, dass ich nicht von Geburt eine Deutsche bin; allein wenn ich gleich nicht in Deutschland geboren bin, so werde ich um des Wohlwollens willen, mit dem ich in Deutschland überhäuft worden bin (?), dasselbe doch stets von Herzen in dankbarem Andenken behalten."

Den 27sten gab Herr Kapellmusikus Ewald Concert im Saale des Oekonomiegebäudes der Loge Royale York zur Freundschaft. Er spielte auf dem Contraviolon ein Concert und Variationen vom königl. Musikdirector Schneider mit seltener Fertigkeit und Kraft.

Drey fremde Sänger haben in diesem Monate hier Gastrollen gegeben. Herr Fritz, vormals Mitglied des Hoftheaters zu Hannover, gab am 15ten den Durlinski in Cherubini's *Lodoiska*, den 17ten den Figaro in Mozart's *Hochzeit des Figaro* und den 23sten den Grassenschall in Beyrich's *Johann von Paris*. Er hat viel Theaterroutine, eine reine intonirende und taktfeste, aber harte, schneidende, unangenehme Stimme, ohne Tiefe und feste Höhe, die nur in den Gesammtstücken wirkte. Herr Wiedemann vom Theater zu Riga, gab den 9ten den Paul in Weigels *Schweizerfamilie*, den 13ten den Lorenz in Fischers *Hausgesinde*, und den 27sten den Don Marco in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*. Es gefiel wegen seines lebendigen, komischen Spiels und seiner wohlklingenden biegsamen Stimme. Herr Genast, vom Stadttheater zu Leipzig, gab den 28sten den Figaro in Mozart's *Hochzeit des Figaro* und den 30sten den Baron Rudolph in Beyalduus *Kleinrothkäppchen*. Er hat ein angenehmes Aeussere und ein lebendiges Spiel, aber eine klanglose Stimme mit misslungenen Figuren, Cadenzen und Trillern, und erfreute sich nicht eines Beyfallszeichens.

Den 19ten wurde zum ersten Male und seitdem noch ein paar Mal mit Beyfall über die Lebendigkeit, geschmackvolle Anordnung und schönen Decorationen gegeben: *Die Eifersüchtigen auf dem Lande (l'épreuve villageoise)*, komisches Ballet in 2 Abtheilungen von J. L. Milon, Balletmeister der königl. Akademie zu Paris, Musik von Persuis, Musikdirector der königl. Academie zu Paris, für das hiesige königl. Schauspiel eingerichtet vom königl. Balletmeister Telle.

Der Kapellmeister Spontini ist mit dem Prädicat eines Generalmusikdirectors und 4000 Thlr. Gehalt hier angestellt worden.

Unser trefflicher Fagottist Bärmann hat eine Kunstreise über Danzig, Königsberg und Riga nach St. Petersburg angetreten.

Der hiesige Uhrmacher Kreſsluh hat im Laufe dieses Monats 2 Uhrwerke öffentlich aufgestellt. Die erste liefert eine vollständige Harmoniemusik und führt 9 Stücke auf; die zweyte hat 14 Trompeten und schlägt dazu die Pauken, noch stärker in den hohen Tönen, als die von Kaufmann in Dresden verfertigte und im Charlottenburger Schloss aufgestellte Uhr.

Das grosse Musikfest in Bremen, am 13ten und 15ten October d. J.

Die Veranstaltungen grosser Musikfeste durch einen Zusammentritt von mehren hundert Musikern, sind nicht erst eine Erfindung der neuern Zeit, sie haben schon vorlängst öfters und vielleicht sogar schon vor Jahrhunderten statt gehabt, nur sind sie erst seit einigen Jahren bey uns wieder häufiger geworden. Die grossen Aufführungen in der sixtinischen Kapelle zu Rom mögen die erste Idee zu ihren Entstehungen gegeben haben. Die der folgenden Zeit fanden blos in grossen Residenzen statt, weil nur dann die erforderliche bedeutende Anzahl der Musiker leichter zusammen bringen konnten. Die erste sichere Spur eines solchen Musikfestes findet sich in London um das Jahr 1734. Es ist bemerkenswerth, dass eben Händel, der deutsche Componist, es ist, dem zu Ehren das erste grosse Fest dieser Art gefeyert wurde. Fünf und zwanzig Jahre nach dessen Tode, im Jahr 1784 nämlich, vereinigten sich in London 500 brittische Musiker beiderley Geschlechts, um Händels erste Todtenfeyer zu begehen, welche nachher sieben Jahre hindurch jährlich durch Aufführung seiner besten Werke in der Hauptstadt Englands wiederholt wurde. Der Krieg unterbrach in der Folge die Wiederholung jener Obsequien. In Deutschland hat man zuerst im Jahr 1786 angefangen, die noch nie gehörte prachtvolle Wirkung eines so grossen Orchesters kennen zu lernen: in Berlin wurde Händels Messias von 500



Musikern, unter Hillers Direction, in der Domkirche aufgeführt und im folgenden Jahre dasselbe Werk ebenfalls durch ihn in Leipzig in der Paulinerkirche von 120 Tonkünstlern an zwey verschiedenen Tagen vorgetragen. — Doch erst in der neuern Zeit kam man auf den Gedanken, sich auch in minder bedeutenden Städten, wo man jene Vortheile nicht vorfand, aus nahen und fernen Orten zu einem musikalischen Congresse zu versammeln. Es ist rühmenswerth, dass die drey Hanseatischen Schwesterstädte, Lübeck, Hamburg, Bremen, nun auch, und zwar in drey aufeinander folgenden Jahren, solche Musikfeste gefeyert haben: denn in Lübeck wurde im Jahr 1817 im November zur Reformationsfeyer Händels Messias und Mozart's Requiem von einem zahlreichen Vereine aufgeführt, 1818 in Hamburg im Orte der die beyden nämlichen Musikwerke von 4 — 500 Künstlern, unter der Direction der Herren Clasing und Grund, und nun in diesem Jahre wurde in Bremen Händels Judas Makkabäus, welcher vorher hier noch nicht gehört worden ist, nebst drey anderen Musiken von beynahe dreyhundert Künstlern zur Ausführung gebracht.

Wir enthalten uns, den längst und allgemein anerkannten hohen Kunstwerth dieses Meisterwerkes zu preisen, welches in sich alles vereint, was die Tonkunst Hohes, Starkes und Majestätisches, Liebliches und Rührendes darzustellen vermag. Ungeschwächt, vielmehr ehrwürdiger durch sein Alter, tönt es, wie aus einer vergrauten grössern Zeit, bald tröstend, ermunternd und erhebend, bald gleich Geisterstimmen aus einer andern Welt, zur Besinnung mahnend und warnend, zu uns herüber. Der Gang desselben schreitet stufenweise vom Ernsten und Tragischen zum Heitern fort. Die Handlung ist nicht leer, doch einfach genug für diese Mittelgattung zwischen dramatischem und strengem kirchlichem Style. Der Inhalt dieses Werkes — die Befreyung Jerusalems vom Joche der syrisch-macedonischen Könige durch den ritterlichen Muth Judas des Makkabäers und die Schilderung eines zagenden seine Bande brechenden Volkes und seines Triumphes — wurde durch die Wahl des Tages zu dieser Aufführung für Bremens Bewohner noch bedeutungsvoller und ansprechender; denn an eben diesem Tage ward im Jahr 1813 unsere, bis dahin belagerte und bombardirte, Stadt von den Franzosen durch die vereinigten russischen und preussischen Truppen befreyt, welche am 15ten October ihren Einzug in Bremen hielten.

Die Ausführung des Judas Makkabäus fand in der hiesigen Peterskirche statt und wurde von unserm, durch seine Compositionen rühmlich bekannten, Domorganisten Riem geleitet. Die Kosten waren durch Subscription gedeckt. Es wurden über 1650 Eintrittskarten (die des Orchesters ungerechnet) vertheilt. Eine bedeutende Anzahl auswärtiger Musiker und Dilettanten hatte sich mit den unsrigen zur Ausführung vereinigt. Von Hamburg kamen als mitwirkende Tonkünstler gegen 25, theils Dilettanten, theils praktische Musiker, unter ihnen die beyden geschätzten Sängerinnen, Dem. Julie Grund und Dem. Brnecke, der treffliche Bassist Steinfeld, die Musikdirectoren Hr. Clasing und Grund, der Violinist Herr Itz und andere achtungswerthe Künstler. Von Lübeck kamen der thätige Musikbeförderer und Kenner, Hr. Senator Gonslandt, der Violoncellist Mundarher nebst anderen verdienten Musikern, von Osnabrück und der Umgegend an 10 — 12, unter ihnen Hr. Org. Vaßmann als Sänger, Hr. Stadtmusikus Rahm, der Fagottist Hr. Etzel, der Sänger Hr. Wirgers und andere wackere Künstler, von Oldenburg der Tenorsänger Hr. Consist. Secretär Jonssen und andere; von Jever der Violinist Hr. Renners mit seinen beyden jungen, als Violinspieler vielversprechenden Söhnen und mehre talentvolle Tonkünstler von Verden, Oldenburg, Diepholz und anderen Orten.

Das Gedicht des J. M. hat drey Theile: in dem ersten ist der Tod des Matathias (des Vaters des Judas Makkabäus) in den Vordergrund gelegt, hierauf folgt die Wahl des Judas zum obersten Feldherrn. Im 2ten Theile schürzt sich der Knoten, die errungenen Siege des Judas erbittern den Feind nur desto mehr, und wir zittern nun selbst für den Sieger. Erst gegen die Mitte des 3ten Theils wird der Zuhörer aus der bangen Ungewissheit gerissen; denn es kommt die Botschaft von der gänzlichen Niederlage des Feindes und von dem Falle des letzten Feldherrn; das Stück schliesst nun mit dem Triumphzug des Judas, mit Siegesgesängen, mit Chören des Dankes und Lobes an die Gottheit für die Errettung und Befreyung Israels, und endlich mit einem allgemeinen Hallelujah und Amen. Händel theilte die Partie des Priesters Simon dem Bassi zu, dem Judas Makkabäus den Tenor, dem Israeliten gleichfalls nebst Alt (mit einigen willkührlichen Abwechselungen) so auch den Kriegs-

boten; dem römischen Legaten wieder den Bass, den Israeliten endlich Alt und Sopran, wie auch dem Chor der Jünglinge und Mädchen. Die Partie des Judas Makkabäus wurde von unserm Tenoristen, Herrn Lange, Organisten an hiesiger Stephans-Kirche, recht brav ausgeführt, besonders die Duette und Recitative und die Arie „Nein kein blutdürstender Trieb.“ In den übrigen Arien war indess wohl seine Stimme zu schwach; zum Beyspiel in der ersten mit obligater Trompete begleiteten „Bewaffne dich mit Muth, mein Arm.“ Doch sind es fast durchgängig schwere Bravourarien, die in den höchsten Tönen liegen, voller Läufe, Triller und künstlichen Solfeggien. Die Arie „Blas't die Drommet' die Tapfern ruft herbey,“ war unter allen am meisten zu hoch für seine Stimme, welche sich dagegen durch Leichtigkeit, Gewandtheit und Gewandtheit auszeichnete. Für die schönste Arie des Judas möchten wir die letzte halten: „Dem Krieger weissagt Kranz und Lohn“ etc. in $\frac{2}{4}$ Takt. Der kriegerische Charakter derselben, das Staccato, der Contrast von Dur und Moll und besonders der Gebrauch der Oboe geben ihr einen eigenen Reiz. In die Partie des Simon, Bruders des Judas, hatten sich Herr Sternfeld von Homburg und Herr Zschiedsche, erster Bassist bey unserer Oper, getheilt. Die Stimme des erstern hat viel Würde und Kraft, die des letztern mehr Geläufigkeit, was jedoch zuweilen in ein nachlässiges Schwanken übergeht. In die Partie des Israeliten hatten sich Herr Lange und Herr Secretair Joossen getheilt, die Stimme des Letztern ist zwar nicht stark, aber doch angenehm. Einige Arien und Recitative des Israeliten wurden auch von Alt- und Sopranstimmen vorgetragen. Die Partie der Israelitin wurde von verschiedenen Sängerinnen ausgeführt. Mad. Seegetock, unsere erste Dilettantin in der Gesangkunst, deren Stimme einen seltenen Grad von Metall, Reinheit und Biegsamkeit hat, trug die Arie „Du sinkst, ach Israel!“ etc. mit Flöten und Klarinettenbegleitung, so schönem, klagendem und edlem Styl (Moll und $\frac{3}{4}$), mit höchster Lieblichkeit vor, worauf denn ein breiter, langsamer Chor im ernsten klösterlichen Style folgte. Im dritten Theile sang sie das heitere Allegro „Der Laut- und Harfenklang,“ etc. zwar schwächer, aber doch voll Sicherheit, Präcision und Anmuth. Möchten wir noch lange den Genuss dieser ausgezeichnet schönen und gebildeten Stimme behalten! Von ungemein schöner Wirkung war das Duett vor dem Schluss (von Dem. Julie Grund von Homburg und Dem. Benecke gesungen), beyde Stimmen umschlingen sich darin auf das anmuthigste: „Die erquickende Ruhe“ und das Wallen der „goldnen Saat“ malt sich darin mit den lieblichsten Farben. Ein anderes schönes Duett: „Der stolzen Macht“ etc. trug unsere treffliche Alt-Sängerin, Mad. Colemen, deren Stimme eine herrliche Kraft mit Biegsamkeit und Sicherheit vereiniget, nebst Herrn Lange vor. Eine der schönsten Arien, mit obligater Klarinette (Es dur $\frac{3}{4}$), sang mit sehr sanfter Stimme, Dem. Wienkee, eine hiesige Dilettantin. Die gleich darauf folgende Arie „Komm, süsse Freyheit, Himmlische“ etc. sang Dem. Stevenutee, gleichfalls hiesige Dilettantin, mit eben so schönem Ausdruck, als reiner und ungekünstelter Stimme. Es schien übrigens an einem zweyten Tenoristen zu fehlen, um mehr Abwechselung zu gewähren; denn Hr. Lange hatte wohl nach Verhältniss zu viel übernommen, wodurch auch seine Stimme an Kraft verlieren musste. Ueberhaupt entging den meisten nicht, dass der Dom doch zu gross und hohl für diese Solostimmen war. Auch von den Chören hatte man sich eine noch häufigere Wirkung versprochen; sie füllten gleichwohl den an 140 Schritt langen und an 50 Schritte breiten Dom hinlänglich aus. Ein Fundament von 7 Contrebässen, 8 Cello's und 6 Posaunen, jedoch ohne Orgelspiel, unterstützte hinlänglich eine Zahl von 50 Violinen, 7 Bratschen und etwa 30 Blasinstrumenten und den aus 40 Sopran-, etwa 30 Alt-, 20 Tenor- und gegen 20 Bassstimmen bestehende Chor. Von diesem Chor machte unsere, unter Hrn. Riems Leitung bestehende, Singakademie den grössten Theil aus.

Um die Kraft des Orchesters zu verdoppeln, hatten Hr. Riem und Hr. Clasing die Mühe übernommen, die fehlenden Blasinstrumente hinzuzusetzen und die nicht practicabeln Sätze der Hörner abzuändern und an andere Instrumente zu vertheilen, da Händel ausser Oboen, Hörner und Trompeten keine anderen Blasinstrumente (wenigstens für Flöte und Fagott nur sehr weniges) dazu gesetzt hat, statt deren ehemals die Orgel zu accompagniren pflegte.

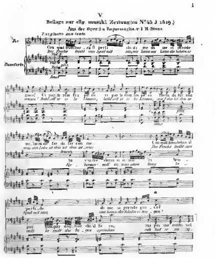
Das am zweyten Tage gegebene grosse Concert schien der Mehrzahl der Musikliebhaber noch mehr zu entsprechen, leicht erklärlich aus der grössern Abwechslung der Stücke und ihrem fasslichern Inhalte.

Zuerst wurde das Oratorium von Kunzen, das *Halleluja der Schöpfung*, gegeben, von welchem auch in diesen Blättern schon öfter gesprochen worden ist. Das schöne Gedicht kommt dem Componisten mit grossen musikalischen Vortheilen entgegen, besonders mit zwey sehr ausgemalten Schilderungen, der Frühlingsscene und dem Erdbeben, die der Componist auch als hervorstechende musikalische Gemälde ausgeführt hat. Nach drey Chören und einem Tenor-Recitativ folgt in der mit obligater Violine und Flöte begleiteten, hier von Dem. Grund trefflich gesungenen Sopranarie: „Vom Schlaf im Schattenwald erwacht," die reizende Darstellung eines heitern Morgens im Frühling, deren weiche, zarte und warme Behandlung an Mozart'sche Musik erinnert. Jene heitre landschaftliche Schilderey dauert durch einige Tenorpartieen, die sämmtlich durch Hrn. Lange wohl ausgeführt wurden, durch ein langes Duett, von Mad. Sengstack nebst Hrn. Lange sehr geschmackvoll vorgetragen, und durch zwey Chöre fort, bis Hrn. Steinfelds wilde Bassarie im ff mit Posaunen eintritt, worin Gewitter, Orkan und Erdbeben mit höchster Wirkung vorgestellt sind. „Tief im Staube liegend," drückt dann der Chor wieder aus, worauf Hrn. Steinfelds Bassarie in rauhem Adagio die Schauer des Todes und der Grabesruhe schildert; hierauf folgt ein freundliches Duett mit Klarinetten in Dur und $\frac{6}{4}$ Takt, hier von Dem. Benecke und Mad. Colemann (Sopran und Alt), trefflich gesungen, dann ein Bassrecitativ und ein schweres Duett, von den Dem. Grund und Benecke ausgeführt, nun folgen noch drey Chöre, deren zweytes („Heilig") im tiefsten Grave vom pp bis zum forte anwächst, und nur von Singstimmen ohne Instrumente begonnen wird. Das dritte Chor ist wieder voll Heerstimme und Grossheit, im Allegro ff mit Trompeten, und verwandelt sich noch einmal in ein Terzett (von Dem. Grund, Dem. Benecke und Hrn. Steinfeld) in einem lobpreisenden Andante ausgeführt, bis es zum Schlusschor wird, das erst im heiteren kräftigen Allegro volle Zuversicht und festes Vertrauen ausspricht, und dann, nach einer Fermate, mit dem Halleluja, das schon von Anfang an sich durch das ganze Werk hindurchzieht, weshalb es auch darnach benannt ist, nun in eine allgemeine Fuge ausläuft, in welcher alle Stimmen ihr einstimmiges Gotteslob ergiessen. Die Ausführung gelang vollkommen und befriedigte gewiss alle Zuhörer, die noch zahlreicher als am ersten Abend versammelt zu seyn schienen. Hr. Riem dirigirte die Singchöre, Hr. Ochernal die Instrumente. Zwar waren auch hier die etwas schwachen Solostimmen zu abstechend gegen die sehr starken Chöre, aber wer wollte hier auch auf unbilligen Forderungen bestehen?

Hierauf wurde Beethovens Sinfonia eroica von ohngefähr 90 Instrumenten, unter der Anführung des Hrn. Concertmeisters Ochernal, ausgeführt. Den Beschluss dieses zweyten Concerts machte Mozarts Hymne an die Gottheit. Das erste Duett im $\frac{3}{4}$ Takt für Tenor und Bass wurde von Hrn. Consist. Secr. Janssen und Hr. Steinfeld, das zweyte für Sopran und Alt mit Trompeten, „Wie in heil'ger Tempelhalle, unter der Trompetenschalle" von Dem. Grund und Dem. Colemann, und das dritte nur durchgehende für Sopran und Tenor von denselben Stimmen kunstgerecht und fehlerlos vorgetragen, worauf ein breiter Chor, im ff und mit Posaune, wie ein voller grosser Concentus, mit den Anfangsworten der Hymne, „Gottheit, dir sey Preis und Ehre, singet laut vereinte Chöre" auch wiederum schliesst. —

(Hierzu die musikalische Beylage No. V)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.


1
V
Beilage zur allg. musikl. Zeitung (zu N° 45 J. 1819.)
Aus der Oper La Rapresaglia v. J. H. Stunz
Larghetto non tanto
Pianoforte


Elisa
Quel sog - guar dar quel ri - de -
se, sha da lagnar lagnar di - se.
Spiel den er kennen zu allt das Spiel.

Legato

gio co par che si prendan re, si prendan re, di noi trastullo e
tragen nur sind des Königs Spott, des Königs Spott! Kaum mag ich's noch er

po co, lavra da far con me, da far con me ci par _ le rem fra
klagen sein Lohn ist ihm gewiss, ist ihm gewiss bald will er es be

gio co par che si prendan re, si prendan re, quel soggiornar da quel tradere, quel soggiornar
tragen nur sind des Königs Spott, des Königs Spott. Was soll wohl der verstohlne Blick, was soll wohl

gio co si hada lagnar di se, lagnar di se, si ha da la _
klagen denn er bereuen das Spiel ja selbst das Spiel, denn er be _

arco

arco

pizz

dim

gio _ co par che si prendan re - - - - - -
tra _ gen nur sind des Königs Spott. - - - - - -

po co, lavra de far con me, - - - - - -
kla _ gen, sein Lohn ist ihm ge _ wiss, - - - - - -

dar quel ridere si stanno ma par un po co, par che si prendan re, si prendan re
der verstohlne Blick, was soll wohl das Lächeln sagen, wir sind des Königs Spott, des Königs Spott

gnar, la _ gnar di se, - - - - - - -
reuen ja selbst das Spiel - - - -

f

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten November. №. 46. 1819.

RECENSION.

Praktische Orgelschule von Ch. H. Rink, grossherzogl. hessischem Cantor, Hoforganisten und Kammermusikus in Darmstadt 1stes Th. 2ter Theil. Op. 55. 1ste Samml. d. Orgelstücke. Bonn und Cöln, b. Simrock. (Pr. 1ster Th. 5 Fr., 2ter Th. 7 Fr.)

Die achte, und ganz eigentlich deutsche Kunst des Orgelspiels war bekanntlich schon von Joh. Sebast. Bach sehr hoch gestiegen, wurde von diesem noch weit höher gesteigert, und auch im Mechanischen vervollkommnet; hernach von den besten seiner Schüler, wie Krebs, Kirnberger, Kittel, so weit sie das vermochten, wenigstens auf ansehnlicher Höhe erhalten, und nun durch die besten Schüler dieser, von jedem nach seiner Art und seinem Vermögen, besonders in Hinsicht auf das, was man Geschmack im allgemeinen Sinn zu nennen pflegt, unserer Zeit und ihren nächsten Bedürfnissen näher gebracht. Dass Hr. Rink unter die trefflichsten und verdientesten Organisten und Componisten für sein Instrument, aus dieser letzten Reihenfolge, gehöre, (er ist ein Schüler Kittels) ist allgemein anerkannt; und wer seine Orgelstücke verschiedener Art kennt, und mit denen der vorzüglichsten andern Meister dieser Folge, z. B. Umbreits, Fischers, vergleicht, der wird dem Rec. wol auch schwerlich widersprechen, wenn er behauptet: in Hinsicht auf vollkommene und sicher durchgeführte Angemessenheit für die Orgel und Kirche, so wie in Hinsicht auf ruhig würdige Haltung des Ausdrucks, und auf Klarheit, Natürlichkeit, Fasslichkeit, ungeachtet der reichlichen Anwendung aller edleren und höheren Kunstformen und Schreibarten, in der Ausarbeitung — in diesen Hinsichten ist Hr. R. der Erste von allen, die, aus jener Schule, öffentlich in unseren Tagen mit Compositionen für die Orgel hervorgetreten sind.

Was Hr. R. nun in seinen früheren Werken, bald mehr, bald weniger, je nachdem sie diese oder jene besondere Bestimmung hatten, dargelegt hat, das giebt er hier zu einem fortlaufenden, aufsteigenden, und überhaupt methodisch geordneten Ganzen vereinigt; nämlich, nicht früher schon gelieferte Stücke in neuer Ordnung und Ausgabe, sondern lauter neue Arbeiten, aber mit dem vorigen Geiste und der vorigen Kunst, auch in der vorigen Weise. Man erhält mithin kein Lehr-Buch des Orgelspiels, wie etwa Türk's Pflichten eines Organisten — ein Buch, das noch immer in seiner Art das vorzüglichste seyn, und neben dieser Rinkschen Orgelschule, von denen, die es bedürfen, am besten gebraucht werden möchte, — auch nicht eine Verbindung der Lehre mit der Praxis, wie Kittels praktischen Organisten — eine zwar in beydem, der Lehre und den vielen Beyspielen, ächte und rühmenswürdige Sammlung, die nur aber gar zu ungleich, unverhältnissmässig in den Theilen gegen einander, und überhaupt so geschrieben ist, dass der werthe Verf. darthut, er habe das beste Buch zwar im Kopfe, könne es aber nicht aufs Papier bringen: dies beydes also erhält man nicht, sondern blos unmittelbar Praktisches, blos Stoff und Gelegenheit zu selbsteigener Bildung — mit oder ohne Nachhülfe eines Lehrers — wohlgeordnet, und von da anfangend, wo nur der allgemeine Unterricht in der Musik überhaupt und im Klavierspiel insbesondere, und so viel erlangte Fertigkeit in dieser Kunst, in diesem Spiel vorausgesetzt wird, als ein jeder bey solchem Unterricht, wird er vernünftig und gründlich ertheilt, gar leichtlich erhält — und nun Schritt vor Schritt fortgehend, bis (in dem, was wir noch zu erwähnen haben) zur wahren Virtuosität auf der Orgel. Was Hr. R. in Worten hinzugefügt hat, sind nur einige kleine Bemerkungen über seinen Zweck im Allgemeinen, oder über den

Vortrag der Stücke. Hr. R. mag also denken, wie die einfachen, alten Meister deutscher Kunstschulen — der musikalischen nicht allein: Wer die Sache hat, hat auch das Wort; oder hinzusetzen: Wer, wie das jetzt allerdings das Beste ist, was er macht, auch mit klarem Bewusstseyn machen, und wissen will, warum er's, warum er's eben so macht etc. der gehe nebenbey gute Lehrbücher an, an denen es uns gar nicht fehlt, auch für dies Fach nicht, und von denen das Rec. eben das genannt hat, was, eben neben dieser praktischen Orgelschule, seiner Meynung nach, am passendsten und nützlichsten gebraucht werden kann.

Dies nun im Allgemeinen bemerkt, gehen wir auf das Einzelne über, was uns hier geboten wird.

Erster Theil. Vorübungen zwölf zweystimmige, zwölf dreystimmige, zwölf vierstimmige Sätze, alle kurz und sehr leicht. Alle diese können ohne Pedal vorgetragen werden; doch ist das Pedal, in wenigen, aber entscheidenden Grundnoten, mit kleinen Chiffern beygefügt.

Wir haben hierbey Folgendes zu bemerken, wovon nur das Erste auf diesen Abschnitt allein, das Andere zugleich auf alle Stücke des ganzen Werkes, wie weit es bis jetzt geliefert ist, angewendet werden mag.

1. Es ist ein logischer und methodischer Verstoss, dass die besonderen Vorübungen für das Pedalspiel nicht gleich hier eingeschaltet, sondern erst zu Anfang des zweyten Theils beygebracht sind: doch thut das wenig zur Sache; denn eines Theils ist das, was hier das Pedal zu thun bekömmt, so äusserst leicht, dass, wer einmal Orgel zu spielen angefangen, es auch ohne besondere Vorübung wird ausführen können, andern Theils kann man ja, was im zweyten Theile nachgetragen wird, in wie weit es hier zur Anwendung kömmt, hervornehmen. Doch würde Rec. allerdings rathen, bey einer neuen Auflage die ersten und leichtesten Vorübungen für das Pedalspiel hier einzuschalten, und nur das Schwierige und Künstlichere (wovon wir weiter unten sprechen werden) im zweyten Theile, wo dies anfängt zum Gebrauch zu kommen, nachzutragen. Auch Letzteres hier vorn beyzubringen, störte das Verhältniss, und würde beym Einüben den Lernenden theils zu lange aufhalten, theils ihm noch zu schwer fallen.

2. Jene Vorübungen, so klein und leicht sie sind, sind doch sämmtlich nicht nur überhaupt orgelmässig, sondern auch in gebundenem Style abgefasst, ohne welchen nun ein- für allemal, was auch Lieder- oder Leyermänner unserer Tage dagegen sagen mögen, kein wahres Orgelspiel — ja eigentlich gar keine wahre kirchliche Musik — denkbar und möglich ist. Man kann wol auf der Orgel spielen, man kann auch sonst Musik in der Kirche machen, die, ohne alle Anwendung gebundenen Styls, der Kirche und dem Zweck gottesdienstlicher Versammlungen nicht gerade entgegen ist: aber die Kirche charakterisieren und den Zweck gottesdienstlicher Versammlungen fördern, wird sie nun und nimmermehr nicht. (Wohl gemerkt! Rec. sagt: ohne *alle* Anwendung etc.) Um so mehr ist nun zu loben, dass Hr. R. gleich Anfangs und dann beharrlich sich dieser Schreibart, doch aber ohne allen Eintrag der hier nöthigen Fasslichkeit oder Leichtigkeit für die Ausführung, natürlich fliessend und keineswegs steif oder verkünstelt, bedienet hat: so lernt der Zögling nicht nur vortragen, was in dieser Schreibart abgefasst ist, sondern sein Sinn und Geschmack wird zugleich auf diese Gattung und Schreibart eingerichtet, und er wird gewöhnt, was ihm etwa in der Folge an eigenthümlichen Ideen zukömmt, beym Extemporiren etc. gleich so zu denken, so zu ordnen, so auszuführen; es stellt sich ihm, wie von selbst so dar, es macht sich, auch in der Ausführung, wie von selbst so. Vor fünfzig Jahren, und früher, wäre dies Verfahren eines Verfassers einer Orgelschule nicht besonders zu loben gewesen, denn da verstand sichs von selbst. aber jetzt, wo, auch in dieser Hinsicht, alle Gattungen und Formen von den Meisten durch einander geworfen werden, und wo selbst Meister, wie Vogler — durch seine Idee, die Orgel auch als ein „allgemeines Orchester" zu behandeln — und Knecht — durch seine, nicht immer geschickte, oder nicht verstehende und übertreibende Nachahmung Voglers — das Gegentheil, wenn nicht gepredigt, doch eingeführt und durch ihre Autorität geltend gemacht haben, jetzt ist es allerdings zu loben.

3. Was die Erfindung — die Gedanken an sich — anlangt: so ist es freylich überaus schwer, ja vielleicht menschliche Kräfte übersteigend, in so kleinen, und so vielen kleinen Sätzchen, als diese Vorübungen und die nachstfolgenden sehr kurzen Präludien enthalten, immer neu, oder doch immer besonders, (neu scheinend,) und überhaupt ästhetisch ausgezeichnet zu seyn; und Hr. R. ist das keineswegs immer: wol aber ist er immer zweckmässig, immer anständig, und auch fast immer interessant; je länger aber die Sätze werden, je weiter er sich ausbreiten, je ernstlicher er drein greifen kann, um so

öfter wird er neu, eigenthümlich und ausgezeichnet. Indessen wird man mit mehren Nummern auch dieser ersten Abtheilungen, nicht nur in jenen andern Hinsichten, sondern auch in dieser, gewiss zufrieden seyn. Wir rechnen hierher — unter den Vorübungen, 3 stimmig, No. 2, 8, 31; 4 stimmig, No. 5 und 61; unter den kleineren Präludien, sämmtlich 4 stimmig, No. 1, 4, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 24 und 25.

Jetzt fahren wir in der Beschreibung des Werkes fort. Es folgen nämlich die eben genannten kleineren, und nun allmählig grösser und schwieriger werdenden *Präludien*, dreyssig an der Zahl. Von diesen sind 24 in den 12 harten und 12 weichen Tonarten der Scala geschrieben; 6 aber absichtlich in den, durch die Bezeichnungsart in Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen veränderten und schwieriger gemachten Tonarten, gesetzt, wie z. B. nicht in Es, sondern in Dis, nicht in B, sondern in Ais u. dgl. So schwierig die sichere Ausführung der letztern dem Zöglinge Anfangs fallen mag: so nützlich wird ihr Einstudiren ihm werden; und da nur noch sehr wenig Orgeln im Kammerton stehen, mithin öfteres Transponiren in solche Tonarten bey Begleitung der Musik, so wie auch das Präludiren aus solchen Tonarten, für Organisten, die sich nicht selbst für Stümper erklären wollen, unumgänglich ist: so ist dies Verfahren des Verfassers hier eben so zu billigen, wie bey Joh. Seb. Bach im wohltemperirten Klavier.

Zweyter Theil. Pedal-Uebungen. Es sind deren, in ganz kurzen Sätzchen oder Stellen, nicht weniger als 65, und noch einige Kunststückchen sind angehangen. Die ersten 13 lehren die erste und natürlichste Art des Pedalspiels, nämlich mit abwechselnden Füssen; die 4 folgenden — das Abwechseln der Ferse und der Spitze Eines Fusses und das Ablösen beyder dabey; dann folgen, bis No. 55, vermischte Uebungen, wo von jenen beyden Spielarten in mancherley höchst verschiedenen Figuren Gebrauch gemacht wird; 8 Nummern üben nun im zweystimmigen Satze für beyde Füsse — welche Beyspiele dem Rec. vorzüglich gut gewählt scheinen, wogegen er aber auf der Ausführung einiger ganz eigentlich concertierenden der vorhergehenden Klasse bey seinen Schülern, wenn sie nicht selbst Gelüste darnach tragen, nicht bestehen würde; und drey- und vierstimmige Accorde für beyde Füsse, so wie die schon angeführten Kunststückchen, machen den Beschluss. Dass diese letzten zwey Klassen nur höchst selten und zu ganz besonderen Effecten, auch nur von Orgel-Virtuosen anzuwenden sind, versteht sich von selbst. Andere, wenn auch sonst geschickte Spieler — haben sie nie, einzeln für sich, auch recht gut eingeübt, werden doch durch das Erkünstelte der Stellung und Lage immer mehr oder weniger im Flusse ihrer Gedanken und ihres Vortrags gestört werden; und dann giebt jenes künstliche Spiel der Füsse keinen Gewinn, sondern einen Verlust für die Hauptsache. Die Lehrer werden daher, was diese letztern Uebungen betrifft, *cum grano salis* verfahren. Dass übrigens alles, was zur Bezeichnung der Ausführung nöthig, bey den sämmtlichen Pedalübungen genau angemerkt sey, erwarten die Lehrer von dem sorgsamen Verfasser auch ohne des Rec. Versicherung, und werden sich in ihrer Erwartung nicht getäuscht finden. — Jetzt folgen

zwölf Chorale mit Veränderungen. Der Veränderungen eines jeden sind vier, fünf bis sechs, die Choräle folgende: Nun sich der Tag geendet hat — Nun ruhen alle Wälder — Mache dich, mein Geist bereit — Wer nur den lieben Gott lässt walten — Wie schön leuchtet der Morgenstern — Freu' dich sehr, o meine Seele — Allein Gott in der Höh sey Ehr — O Jesu Christ, meines Lebens Licht — Auf Christenmensch, (gewöhnlich: Mach's mit mir Gott nach deiner Güt —) Wir glauben all' an einen Gott — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend — und Liebster Jesu, wir sind hier. — Bey variirender Bearbeitung alter Choräle ist nun Hr. R. in seinem Elemente. Man findet hier einen wahren Reichthum an melodischen und harmonischen Erfindungen, Stellungen, Wendungen und Fortführungen, und dabey eine grosse, oft überraschende Mannigfaltigkeit, ohne dass man sagen könnte, es sey irgendwo das Orgel- und Kirchenmässige offenbar überschritten. Ausser dem Zöglinge, der hier eine reiche Quelle der Belehrung Uebung und Freude findet, wird auch der wahrhaft gebildete, das Würdige in der Kunst suchende Liebhaber, und selbst der Kenner und Meister, der wol selber dergleichen abzufassen im Stande wäre, sich vieles des hier Gebotenen herzlich erfreuen, und nicht selten den Verf. bewundern müssen. Wenn der Rec. hier keine einzelnen Sätze als vorzüglich gelungen aushebt, so geschiehet dies nur darum, weil er, indem er dies wollte, bemerkte, er habe beym aufmerksamen Durchspielen so viele angestrichen, dass er beynahe das Drittheil von allen anführen müsste. Und das will wahrlich viel sagen! — Der Choral wird übrigens jedesmal erst einfach, doch

stets mit gewählter Harmonie, vorgetragen, und die Veränderungen sind theils mit gänzlich beybehaltener, bald dieser bald jener Stimme zugetheilter Melodie gearbeitet, theils wird die Hauptmelodie figurirt; bald ist es mehr abgesehen auf kunstreiche Harmonie, bald mehr auf angenehmen Fluss des Gesanges; der Satz ist bald drey-, bald vier-, zuweilen auch fünfstimmig; das Pedal bald nur in Haupt- und Grundnoten, bald auf diese oder jene Weise figurirend und obligat gesetzt; zuweilen führt es auch die Hauptmelodie; und die Bezeichnung der Register findet man bey jedem Satze (auch schon bey den Präludien des ersten Theils) so, dass sie auf jedes grössere oder kleinere Werk anwendbar wird; nämlich blos: Mit starken Stimmen, (d. h. mit Ausschluss der Mixturen,) mit sanften Stimmen, mit vollem Werk, für ein Klavier oder zwey und dgl. Dass man mit diesen Variationen nicht etwa den Gesang der Gemeinde begleiten soll, versteht sich von selbst: sie sind Uebungen im Vortrag orgelmässiger Sätze in gebundenem, ausgearbeitet mehrstimmigem Styl, Hülfsmittel zur Richtung und Bildung des Geschmacks an denselben — und sind dies letzte für weniger Geübte um so mehr, da sie, der bekannten Hauptmelodie wegen, stets leicht zu fassen und zu verfolgen sind; sie sind Studien für den, der den mehrstimmigen Satz, wie er seyn soll, kennen und in die Gewalt bekommen lernen will; und endlich: sie sind vor der Orgel, ja allenfalls auch vor dem Pianoforte, in der Einsamkeit, würdige, und, ist man sonst der Mann dazu, auch wahrhaft erbauliche Unterhaltungen. — Einen Wunsch kann jedoch der Rec. dabey nicht unterdrücken, den nämlich, dass Hr. R. nicht manche örtliche Abweichungen in die Melodieen der Choräle aufgenommen haben möchte, die selten, und zuweilen nichts weniger als Verbesserungen sind. Eine allgemeine Uebereinstimmung hierin möchte zwar, wie die Sachen nun, nach Verlauf und Einfluss von Jahrhunderten, stehen, wo nicht unmöglich, doch nur sehr schwer und allmählich herbeyzuführen seyn: doch was offenbar örtlich und offenbar nicht Verbesserung ist, darüber werden Kenner selten noch unentschieden bleiben: und dies sollten sie zurückweisen, wo es auch eingeführt seyn möchte. Im Ganzen genommen haben sich die alten Melodieen in den Hauptstädten Sachsens, besonders in Leipzig und Dresden, wo seit der Reformation immer viel Bildung für Musik, und vornämlich, wo immer sehr gute Singchöre gewesen sind, am reinsten erhalten. So möchten sie deshalb wol überall zu Grunde zu legen seyn; vor allem aber bey Bearbeitung der Choräle, nicht unmittelbar für die Gemeinden, sondern für die Studierenden und die Privatunterhaltung. Wir versprechen uns, in dieser, wie in gar mancher andern Hinsicht, sehr Vieles, ja das Allerbeste, von dem angekündigten allgemeinen Choralbuch des gelehrten Schicht in Leipzig, und mögen unsere Bitte, dass er es doch bald erscheinen lasse, hier nicht unterdrücken. —

In der kurzen Vorerinnerung zum ersten Theile verspricht uns Hr. R., im 3ten Theile eine Sammlung leichter fugirter Nachspiele zu liefern, im 4ten, eine Fortsetzung solcher Nachspiele für Geübtere, im 5ten, vermischte Orgelstücke, theils in gebundener, theils in freyer Spielart; im 6ten endlich, grosse Präludien, Fugen u. dgl. für Geübtere. Nun: er halte Wort! das Publicum aber unterstütze ihn und seinen wackern Verleger, der für das Aeussere des Werks alles Mögliche gethan und doch einen sehr mässigen Preis angesetzt hat, so hinlänglich, dass sie es können! Bey so offenbarem, gar nicht in Zweifel zu ziehendem Werthe des Werks, und bey der neuerwachten Theilnahme Vieler an solcher und an Kirchen-Musik überhaupt — ist das wol zu hoffen. Den Rec. aber sollte es freuen, wenn diese seine sorgsame Anzeige und unpartheyische Würdigung dieses Werks einigermaassen beytrüge, dass jene Hoffnung bald erfüllet würde.

Nachrichten.

Ueber den Zustand der Musik in Mecklenburg.

Wismar, im October. Jene erfreuliche Erscheinung unserer Zeit, das Wiedererwachen der Tonkunst zu einem neuen *Leben*, hat sich auch bey uns in Mecklenburg, und zwar auf eine Weise gezeigt, die zu den besten Hoffnungen berechtigt. Diese Hoffnungen gründen sich zunächst auf die Bildung sogenannter Musikvereine in mehren Städten unseres Vaterlandes, welche sich an die beyden schon früher bestandenen musikalischen Institute zu Ludwigslust, an die Grossherzogliche Kapelle und Hofharmonie nicht unwürdig anschliessen.

Die Grossherzogl. Kapelle zählte zwar ehemals, und zählt noch jetzt mehre im In- und Auslande bekannte Namen; befremdend ist es jedoch, wie so viel Vortreffliches, als hier sich findet, öffent-

lich zu lange mit Stillschweigen hat übergangen werden können. Schreiber dieses ist in der Kirchenmusik zu Ludwigslust von dem hervorhebenden Gesange der Hofsänger und Sängerinnen auf eine ganz unerwartete Weise ergriffen worden; er hat nachher Einzelne zu hören und ihre musikalische Bildung überhaupt zu beurtheilen Gelegenheit gefunden und die Erfahrung gemacht, dass man in Ludwigslust eben so gut das Vortreffliche finden kann, als in mancher mächtigern Residenz. Und so ists in Ludwigslust seit 30—40 Jahren immer gewesen. Die Namen einer Felicitas Benda, nachher Heinn, einer F. S. M. Westenholz, welche noch leben, sind der Beleg dazu. Den Ruhm in neuerer Zeit halten Dem. Rosetti und deren Schwester, verehelichte Prosch, Mad. Lenke und andere aufrecht. Der verdienstvolle Bassist Wohnschaft ist bedauerlich vor Kurzem gestorben, und es ist zu wünschen, dass dessen und anderer Mitglieder Abgang wieder würdig möge besetzt werden.

Was nun besonders das Orchester anbetrifft, so darf sich dieses mit Recht und Fug den ersten in Deutschland an die Seite stellen. Das Ganze leitet, als würdiger Nachfolger von Westenholz, Cölestino und Benda, der Concertmeister, Hr. Massonneau mit energischer Kraft und reicher Kunsterfahrung. In Hr. Sievenard besitzt die Capelle einen gewandten und geschmackvollen Solospieler auf der Violine so wie auf der Guitarre. Hr. Bode ist als ein trefflicher Hornsolobläser auch in Wien, Berlin und Hamburg anerkannt worden. Die Herren Braun und Nicolai sind, jener durch ungemeine Virtuosität, dieser vorzüglich durch Zartheit des Tons und geschmackvollen Vortrag, ausgezeichnete Oboisten. An dem Violoncellisten, Hrn. Rantenkolb, vormaligem Mitgliede des bekannten Quint-Cordanus, hat der Verein neuerlich eine seltene Zierde erworben. Was an Tönen Sanftes und Herzergreifendes das Fagott sich entlocken lässt, leistet Hr. Heidner. Hr. Hommerl ist brav als Clarinettist; Hr. Mieze als Contrabassist, als Flöttraversist Hr. Richter. Doch wenn ich alles Lobenswerthe anführen wollte, so müsste ich Alle nennen. Schliesslich sey von Ludwigslust nur noch auch des dortigen Garde-Hoboistenchors Erwähnung gethan, welches ebenfalls aus trefflichen Musikern besteht, von welchen ich nur den Chef Hrn. Sekte und den Violaspieler Hrn. Marpurg anführen will. Wenn es nun bey Concerten geschieht, dass die Hofmusiker, die Harmonisten und die Garde-Hoboisten sich vereinigen, so wird man es wohl glaublich finden, dass der Vortrag einer grossen Beethovenschen Symphonie von diesen Künstlern zu einer seltenen Kunstleistung sich erhebt. Was im Einzelnen die sogenannte Harmonie der Blasinstrumente leistet, das werden diejenigen von den Dobberaner Badegästen bezeugen, welche Kenner der Kunst sind.

Wenn nun die Höhe der Bildung, welche die Musik in Ludwigslust erreicht hat, als Stamm und Krone zu betrachten ist, so bilden die Bemühungen um selbige, welche man in den anderen Städten wahrnimmt, die mehr oder weniger ausgebreiteten Zweige. Die frischesten Blüthen treiben hier in den sogenannten, von Freunden der Kunst errichteten, Musikvereinen. Unter den Städten, wo dergleichen bestehen, nenne ich zunächst, als mir am meisten bekannt, Wismar, wo schon früher die Aufführung der Haydn'schen *Schöpfung* (s. M. Z. Jahrg. 1816. No. 48.) durch einheimische und fremde Künstler und Kunstfreunde ein Anstreben zu dem Bessern sich beurkundete, seit einem Jahre aber ein neu und fester gegründeter Verein von 70 Liebhabern der Tonkunst besteht, die es sich zur Pflicht machen, das Vollkommene nicht in der Ausstellung ausserwesentlicher und übertriebener Künsteleien, in dem Abergalen von Bravourstücken, in überladener Verzierung derselben durch Triller, Rouladen und andere Figuren, sondern in dem wahrheitgemässen Ausdruck ächt musikalischer Empfindungen, in Würde und Anmuth des Vortrags hauptsächlich zu suchen. Der Verein tritt unausgesetzt wöchentlich ein Mal zusammen, und da man anerkennt, dass unter allen Empfindungen die religiösen der wahren Musik am nächsten verwandt sind, so hat man sich die Uebung religiöser Gesangstücke, als Choräle, Motetten, Hymnen, Messen u. s. w. als das wirksamste Mittel zur Ausbildung und Vervollkommnung in der Kunst angesehen und gewählt. Ueberdies einen Mann an der Spitze, welcher Talent und Kenntnisse der Musik mit Würde des persönlichen und bürgerlichen Charakters und Enthusiasmus für die Ausbildung der sich an ihn anschliessenden aufs innigste verbindet, kann in unserem Vereine von Vorzug auf der einen, so wie von Eifersucht auf der andern Seite, welche leider zu oft dem Zwecke ähnlicher Gesellschaften schaden, nicht die Rede seyn; Einer gilt wie der Andere, Jeder giebt, was und wie er es hat; das Bestreben nach dem Bessern und das Leisten des Vorzüglichen wird

freundlich entgegen genommen; das Zurückbleiben zwar nicht mit zurückschreckender Strenge behandelt, aber doch auf eine Art bemerkt, die zur Folge hat, dass Niemand gern zurückbleiben will, sondern alle von dem schönsten Wetteifer beseelt sind. Ein aus gemeinschaftlichen Mitteln angeschafter Flügel, ein gemeinsamer Repertorium von Musikalien, einige verabredete, zweckgemässe Gesetze, freundschaftliche Verhältnisse mehrer Mitglieder unter einander und die anerkannte Wohlthätigkeit des Begonnenen tragen ebenfalls das Ihrige zum Zusammenhalten des Ganzen bey. Was die Uebungen selbst betrifft, so machen 4stimmige Gesänge, von denen die geübten wiederholt, neue aber eingeübt werden, die Hauptsache aus; um jedoch auch den Sologesang nicht zu vernachlässigen, so tritt von jeder Stimme, der Reihe nach, jedes Mal ein Mitglied auf und trägt eine Arie, meist aus einem Oratorium, vor, oder es verbinden sich zwei oder drei zu einem Duett oder Terzett. Auch auf dem Flügel oder einem andern Instrument kann man sich hören lassen, so wie, um nicht einseitig zu werden, und auch anderen Gattungen der Musik ihr Recht zu geben, auch Stücke aus Opern und andern Solopartien nicht ausgeschlossen sind. Oeffentlich tritt der Verein in der Regel nicht auf; nur Verwandte der Mitglieder werden bisweilen zugelassen, oder auch ein durchreisender, aber vorzüglich ausgezeichneter Künstler unterstützt. — An einem guten Orchester fehlt es leider in Wismar noch ganz. Es werden aber in diesem Augenblicke zur Abhelfung dieses Mangels zweckgemässe Anstalten getroffen. Sonst sind als Musiker vom Fach die 3 Organisten, Hr. Parow, als Lehrer, Hr. Kieser, als gründlicher Kenner des Generalbasses, Hr. Rüsche wegen Geschmack und Sinn für Musik zu rühmen.

Auch in Rostock besteht unter Leitung des Hr. Göpel, Organisten an St. Jacobi, ein ähnlicher Gesangverein. Dass auch hier die Bestrebungen aufs Ernste und Solide in der Kunst gerichtet sind, beweist der Umstand, dass Hr. G. es unternehmen konnte, vor einigen Wochen, mit Hülfe seiner Schüler und anderer Kunstfreunde aus der Nähe und Ferne das Händelsche Oratorium *Samson*, aufzuführen. — Ausser diesem Vereine versammelt sich auch eine bedeutende Anzahl Kunstschüler um den durch mehre Werke bekannten und auch in diesen Blättern mit Lob erwähnten Tonsetzer, Hrn. Floerschütz, Organisten an St. Marien. — Ein dritter Gesanglehrer ist Herr Saal. — Unter den hiesigen Musikern vom Fach ist auch der geschickte Stadtmusikus, Hr. Weber zu nennen, der brave Gehülfen heranbildet. Er selbst ist unter andern Instrumenten vorzüglich Meister auf der Posaune.

Das Amt eines Stadtmusikus in der Residenzstadt Schwerin bekleidet Hr. Hartig, und ist gleichfalls um die Ausbildung seiner Kunst redlichst bemüht. Er selbst ist als Clarinettist und Violinspieler schätzbar. Früher war hier auch von einem Gesangvereine die Rede, welcher sich aber durch den Weggang mehrer Mitglieder und andere zufällige Umstände wieder aufgelöst zu haben scheint. — Ein braver Organist soll Hr. Westphal an der Domkirche seyn. An diese Städte schliesst in Hinsicht auf Schätzung und Ausübung der Tonkunst sich noch Güstrow an, wo gleichfalls mehre Liebhaber eine Ausbildung des Gesanges sich vereiniget haben. Und unter diesen Umständen sind wir wohl zu der erfreulichen Hoffnung berechtigt, dass bey fortgesetzten Bestrebungen die Kunst in unserm Vaterlande noch ein Mal eine bedeutende Höhe erreichen werde. Um zu derselben baldigst zu gelangen und keine Lücke zu lassen, bleibt hauptsächlich Eins zu wünschen übrig. Dies ist eine neue Einrichtung und Bildung von Kirchenchören und Kirchensängern, womit es bisher ganz schlecht bestellt gewesen, so dass es, ausser in Ludwigslust, fast nirgends möglich ist, eine gute Kirchenmusik zu hören, wenn nicht bisweilen die genannten Gesangvereine hinzutreten und die Stelle der Choristen ausfüllen. Der Mangel an Kirchenchören und die gänzliche Vernachlässigung der Gesangbildung in den Schulen ist auch der Grund des schlechten Kirchengesanges überhaupt, den man in Mecklenburg hört.

Noch wäre auch vom grossherzogl. Theater zu sprechen, wenn es nur Anspruch auf eine Kritik machen könnte. Zwar werden bisweilen ein oder zwei gute Sänger engagirt, in der Regel bleiben sie aber nicht lange. Das Einnahme ist bey der nicht bedeutenden Grösse Schwerins nicht gross genug, als dass die Direction sehr glänzende Anerbietungen machen könnte. Die wenigen Monate, wo die Gesellschaft sich in Rostock, Wismar oder Güstrow aufhält, können auch nicht helfen. Für den Sommer, wo die Gesellschaft in Dobberan spielt, wird gewöhnlich ein fremder Künstler gewonnen, und so bildet sich nie ein kräftiger Stamm, der Anfängern zum Anhalte die-

nen könnte. Zwar werden Opern gegeben, aber, wie? ist eine andere Frage, und somit liegt diese Anstalt immerwährend im Argen.

Zuletzt erwähne ich noch der fremden Künstler, welche allerdings auch durch ihr Beyspiel zu der Bildung der Kunst sehr Vieles beytragen müssen. So hörten wir voriges Jahr Mad. Milder-Hauptmann in Wismar, Schwerin, Ludwigslust und Rostock; in diesem Jahre Mad. Catalani in Schwerin und Dobberan, Herrn Gerstäcker in letztgenannten Orten und in Rostock, der unter dem Namen des Quint-Corhunus reisenden Künstler in Wismar, anderer namhaften Künstler nicht zu gedenken. Auch die merkwürdigen Kunsterfindungen der Herren Kaufmann aus Dresden und Buschmann aus Gotha haben wir kennen gelernt. Das Vortreffliche in der Kunst findet immer in Meklenburg gute Aufnahme und wird sie ferner finden.

Breslau, im August 1819 *) Da die früher von anderen Correspondenten in diesen Blättern mitgetheilten Berichte über den Zustand der Musik in Breslau sich meist auf Beurtheilung der theatralischen Producte beschränkt haben, so sollen dagegen die hier folgenden Mittheilungen hauptsächlich von hiesiger Concert- und Kirchen-Musik sprechen und nur beyläufig die etwanigen Veränderungen bey der Bühne und die Darstellungen auf derselben anzeigen, vielleicht auch späterhin eine gedrängte Uebersicht des Zeitraums von Ostern 1816 bis dahin 1819, welcher ohnehin in diesen Blättern noch fehlt, in gedrängter Kürze nachholen.

Unter den Städten Deutschlands, die mit Breslau in gleichem Range stehen, dürfte schwerlich noch eine gefunden werden, in welcher der Sinn für Musik so allgemein wäre, als es hier der Fall ist. Der fleissige Besuch des Theaters, das Sommer und Winter hindurch täglich Vorstellungen giebt, die seit einer Reihe von Jahren bestehenden Winterconcerte, die Menge von musikalischen Academieen einheimischer und durchreisender Künstler, die grosse Anzahl musikalischer Kränzchen u. s. w. giebt hiervon schon den besten Beweis. Im Laufe des Winters bestehen hier 10, sage zehn Abonnements-Concerts, von denen dem Referenten nur die drey, vom fürstbischöflichen Kapellmeister Herrn Schnabel diri-

*) Der Eingang dieser Nachrichten ist durch zufällige Hindernisse verspätet worden.

girten und das von dem jüngstverstorbenen braven Musiker Herrn Kindig geleitete, näher bekannt sind. Das erste und älteste ist das sogenannte Richtersche Concert; es besteht schon seit 48 Jahren, ward im Jahre 1771 vom Professor Richter gestiftet und findet den Winter hindurch 28 Mal statt; der Concerttag ist der Donnerstag. Ist nicht schon die vieljährige ununterbrochene Erhaltung dieses Concerts der beste Beweis für den Kunstsinn der Theilnehmenden? Das zweyte ist die vom verstorbenen Musikus Herrn Deutsch 1797 gestiftete Concertgesellschaft (sie besteht also auch schon 22 Jahre), welche an 20 hintereinanderfolgenden Montagen zwischen Michaelis und Ostern ihre Concerte veranstaltet. Das dritte ist das Freytagsconcert, welches ebenfalls 20 Concerte giebt. Ueber seine Entstehung kann Ref. keine Nachricht geben, weil ihm die hierzu nöthigen Materialien fehlen. Diese drey Concerts dirigirt der fürstbischöfliche Kapellmeister Herr Schnabel, ein wackerer, bescheidener, höchst anspruchloser Mann, dessen Verdienste um unsere Musikanstalten wohl im Orte allgemein anerkannt, aber in öffentlichen Blättern nie so gewürdigt sind, als ihnen im vollen Maasse gebührt. Er hat sich zu den Concerten ein braves Orchester gebildet, das, besonders in Sinfonieen, höchst ausgezeichnet ist. Wir hören die Haydnschen, Mozartschen und Beethovenschen Sinfonieen (die der beyden letztern sind ohne Ausnahme auf dem Repertorium der Concerte) mit einer Präcision und Energie ausführen, die nichts zu wünschen übrig lässt. Eben so bemüht er sich, die neuesten Werke bekannter Meister (die Sinfonieen von Spohr, den beyden Rombergs, C. M. v. Weber, Fesca, die Ouvertüren von Cherubini, Mehul, Weber, Spohr, Winter u. s. w. wurden gleich nach ihrem Erscheinen gehört) zur Aufführung zu bringen und was an Cantaten, Hymnen und kleineren Gesangstücken nur bedeutendes erscheint, kommt auch zu unsern Ohren.

Als Solo-Spieler treten in diesen Concerten auf: 1. Fortepiano-Spieler, Herr Friedrich Wilhelm Berner, Ober-Organist bey St. Elisabeth und Musikdirector bey der Universität, als trefflicher Organist und Virtuos auf dem Fortepiano auch auswärts rühmlichst bekannt. Sein brillantes und verständiges Spiel, seine kraftvolle Behandlung des Instruments bey schönem Ton und nettem, deutlichem Anschlage, seine Fertigkeit und Gewandtheit in beyden Händen, die Präcision in



Passagen und Terzen-Gängen und Doppel-Trillern, verbunden mit Gründlichkeit und kunstgerechter Ausführung der Ideen in freyen Phantasien, stempeln ihn zu einem der vorzüglichsten Klavierspieler unserer Zeit. Was Herr B. in freyen Phantasieen im gebundenen Style und in extemporirten Fugen auf der Orgel vermag, ist schon öfters genugsam anerkannt worden. Seine Ausführung des Chorals *Von Himmel hoch da komm ich her etc.* und seine Bearbeitung des *God save the King* im strengen Styl, gehören zu den vorzüglichsten Compositionen dieser Art. Er hat mehrere wackere Schüler und Schülerinnen gebildet, unter denen die Frau Major von Heidreich, geb. von Haemy, Mad. Fosse, geb. Pulvermacher, die uns leider nur selten die Freude macht, öffentlich aufzutreten, sein Bruder, Organist bey St. Barbara und Herr Köhler, zweyter Organist bey St. Elisabeth den bedeutendsten Platz einnehmen. Herr Berner zunächst steht als Virtuosin, Dem. Zipfel, eine fertige, seelenvolle Klavierspielerin. Herr Redlich, ein junger Mann mit grossem Talent, bewährt sich seit einigen Jahren als trefflicher Solospieler und erfreut uns oft durch seinen Vortrag. Zu wünschen wäre es, dass er bey Auswahl der vorzutragenden Werke auch den innern Gehalt und nicht die blossen Schwierigkeiten derselben berücksichtigte, die er freylich immer mit grossen Ehren überwindet. Ueberhaupt sind ihm die Musen hold: er ist ebenfalls ein guter Geiger und auch als Mahler besitzt er ein ausgezeichnetes Talent, wovon er in der diesjährigen Kunstausstellung schöne Proben abgelegt hat. Mehre achtungswerthe Dilettanten und Dilettantinnen, welche alle namentlich hier aufzuführen, der Raum nicht gestattet, deren Bemühen aber die vollste Anerkennung verdient, erfreuen uns oft durch ihre Kunst. Nur muss der Kunstfreund leider die Bemerkung machen, dass sie ihr Studium selten dem Bessern widmen, und das Neueste in der Regel auch für das Beste halten. So gehören die Klavierconcerte von Mozart auch hier zu den seltenen Erscheinungen und selbst Beethovens geniale Klaviercompositionen gelangen nur höchst sparsam zur Ausführung.

Ja, recht bedeutende Künstler, die sonst wohl das Rechte zu treffen wissen (vorzüglich ist dies bey den Damen der Fall), äussern, wenn sie sich unbelauscht wähnen, dass ihnen der Mozart doch zu veraltet wäre, weil — er nicht genug für die Finger gethan hätte. (Ein Virtuos, der auf seinen Reisen einen fremden Ort besucht, mag immerhin den Grund mit Recht geltend machen, denn ihm liegt daran, seine Virtuosität zu produciren, er muss jede Gelegenheit ergreifen, sich dem mit ihm unbekannten Publikum so bemerkbar als möglich zu machen, und seine ganze Kunstfertigkeit zu entfalten. Hier in Concerten, deren Zweck gesellige Unterhaltung durch Musik und Veredelung des Sinnes für das Wahre, Schöne derselben ist, fällt dieser Grund ganz weg, und es ist gerade Pflicht, hier das Bessere so viel zu geben, als nur möglich ist.) Hörten sie doch nur ihre Lieblingsconcerte, die oft in den schwierigsten Tonarten geschrieben, mit Modulationen ohne Ende gespickt und mit brillanten Passagen überfüllt sind, unbefangen mit an und nähmen die Wirkung zu Herzen, sie würden sicher finden, dass diese nicht ihrer Bemühung gleich kommt, und gewiss mit Freuden zu dem alten Herrn zurückkehren. Aber, meine Damen, ist denn auch Beethoven veraltet? Giebt auch er keine Gelegenheit, Ihre bedeutende Kunstfertigkeit zu entwickeln? Ich meine, er sey schwieriger, als andre Componisten. Sie erwidern vielleicht? gewiss aber nicht an den Passagen, denn diese haben Sie schon alle aus X. Y. und Zs Concerten in den Fingern. Es ist aber etwas anderes darin, welches herauszufinden, aufzufassen und wieder zu geben, wie es seyn soll, etwas mehr Mühe macht, als Passagen studiren (Sie sehen, ich behalte ihren Ausdruck bey). Indess scheuen Sie nur die Mühe nicht, wenn es auch Anfangs nicht geht, Sie werden schon etwas finden, das Ihnen zuletzt Freude machen wird. Springen Sie nur nicht gleich ab, sich begnügend, mit gerümpftem Näschen zu sagen: „das ist bizarr, wunderlich," und wie der wunderlichen Redensarten mehr sind, die man täglich von Beethoven hören muss. Dieser wunderliche Mann meint immer etwas, finden Sie den nur heraus, es lohnt sich schon der Mühe und wird Ihnen, sind Sie am Ziele, gewiss hohes Vergnügen und auch auf die Zuhörer mehr Wirkung machen, als Sie selbst glauben. Und, wie gesagt, setzen Sie mir meinen Mozart nicht so sehr zurück. Wir können uns ja einigen. Wenn Sie zwey ihrer Lieblingsconcerte gespielt haben, geben Sie ein Mozart'sches, den Leuten zu gefallen, die noch immer nicht von dem alten Herrn lassen können. So befriedigen Sie ihre Neigung, die Freunde, die immer das Neueste wol-

ler, und die Einseitigen, die noch unverändert an dem Alten kleben.

4. In Violin-Concerten traten auf: Hr. Lage, Musikdirector des hiesigen Theaters, ein wackerer Schüler des weiland Musikdirector Förster. Herr Musikdirector Louis Sina, ein vorzüglicher Geiger und Herr Violoncellist Linke, beyde in Wien, haben sich erwiesen, als würdige Schüler, den Ruf ihres Lehrers, des als Mensch und Künstler gleich hochgeschätzten Förster (er starb im Winter 1816) bewährt. Herr Lage hat schönen Ton, besitzt Feinheit und Kraft im Vortrage und ist vorzüglich seiner schönen Cantilene wegen zu loben. Herr Neil, Dilettant, Schüler Spohr's, hat sich ganz die Manier seines Meisters eigen zu machen gesucht und spielt mit brillantem Bogen, Reinheit und grosser Energie. Herr Referendar Weber, ebenfalls ein Schüler von Förster, ist ein geschmackvoller, fertiger Geiger. Herr Lietzel, ein noch sehr junger Mann, beurkundet ein zwey Wiener Talent und bedeutendes Bemühen; eben so Herr Schechel, der Sohn. Herr Bedlich ist schon oben als Geiger erwähnt. Obschon er sein Hauptstudium dem Klaviere widmet, verdient doch sein Bemühen, auch ein guter Geiger zu werden, Anerkennung.

Herr Jäger, der Sohn, Violoncellist, zeigte schon im Knabenalter ein bedeutendes Talent und, gebildet von seinem Vater, dem braven Musikdirector Herrn Jäger, nicht unbedeutende Kunstfertigkeit auf seinem schwierigen Instrumente. Die Lehren des vortrefflichen B. Romberg, die er einige Zeit geniessen konnte, gaben ihm neuen Antrieb und Schwung und man muss gestehen, Herr J. leistet zuweilen Treffliches. Sein Ton ist schön und rein, sein Bogen herrlich und sein Vortrag, besonders einiger Romberg'scher Concerte und Solos, oft im Geiste seines Meisters und höchst vorzüglich. Möchte er die betretene Bahn eifrig verfolgen und sich nicht durch unzeitige Lobpreisungen, die schon manches junge Talent untergruben, irre machen lassen. Möchte er dem wohlgemeinten Tadel verständiger Männer, die nur sein Bestes im Auge haben, sein Ohr öffnen und ihn beherzigen. Es würde sicher gewinnen, wenn er bey seinem Auftreten eine gewisse Scheu und Sorgsamkeit zeigte, deren Vernachlässigung ihn schon oft hinderte, in dem Maasse zu wirken, wie er es im Stande ist. Diese gewisse Schüchternheit, diese genauere Beobachtung seiner selbst, würde ihn endlich zu der Sicherheit und Unbefangenheit führen, mit der nur grosse Meister aufzutreten im Stande ist. So wohlthuend dem Auge und Gemüthe der Zuhörer diese Eigenschaften am vollendeten Künstler sind, eben so nachtheilig wirken sie nur, nachgeahmt, auf die Meinung über den jungen Künstler, der vor allem sich vor zu grosser Eigenliebe und dem Glauben an sein Vollendetseyn bewahren muss. Ich wiederhole es nochmals, Herr J. leistet oft Vorzügliches; aber er würde noch Vorzüglicheres leisten, wenn er sich nicht anweilen zu sehr gehen liesse. Dahin rechne ich auch das Auftreten in Rombergs schwierigsten Concerten; dass sich Herr J. an diese wagt und sie fleissig einübt, kann ihm nur zur Ehre gereichen; nur sollte er nicht immer nur in Rombergs Compositionen auftreten, und wenn er durch diese ein öffentliches Zeugniss seines Studiums ablegen will, sorgfältig wählen, dass er nur solche zur Produktion bringe, die seine Kräfte nicht übersteigen. Möge Herr J. diese Bemerkung eben so freundlich aufnehmen, wie sie gegeben ist, und überzeugt seyn, dass nur besondere Achtung für sein Talent und die beste Absicht den Referenten zu diesen Zeilen vermocht haben.

5. Auf Blas-Instrumenten zeichnen sich vornehmlich aus: Herr Zipfel (Dilettant, hiesiger Kaufmann), Flötist, mit herrlichem Ton und seelenvollem Vortrag vorzüglich des Adagio's; Hr. Schuchel, Bruder des Kapellmeisters und Hr. Langer, als fleissige, geübte Klarinettisten und Herr Richter, Fagottist, letzterer mehr durch bedeutende Fertigkeit und ausgezeichnete Höhe, als durch schönen, gleichmässigen Ton.

Der Gesangtheil der Concerte ist der schwächere, indem Herrn Schnabel nur beschränkte Hülfsmittel dafür zu Gebote stehen. Hymnen und vollstimmige Sachen für den Chor (Voglers Te deum, die Cantaten von A. Romberg und Winter, Hymnen von Mozart, Finales aus Opern, welche das hiesige Theater nicht giebt und die sich für Concerte eignen, sind stehende Artikel) werden immer würdig und angemessen ausgeführt; den Solopartieen mangelt oft, ausser der technischen Richtigkeit, vieles. Durch die Gesetze des hiesigen Theaters sind die bey demselben angestellten Sänger verpflichtet, an den stehenden Winterconcerten keinen Theil zu nehmen, und nur in den Extra-Concerten dürfen sie, nach besonders nach-

gesuchter Erlaubniss der Direction, mitwirken. Die Sängerinnen, die bisher die Concerte durch ihre Talente schmückten, sind: Frau von Rothkirch, Schülerin von Righini, Dem. Bierey, Frau Justizcommissarius Müller, geb. Renner und Mad. Poser. In 52 Concerten kann die Ausbeute, die diese Damen bey allem guten Willen geben, nie bedeutend werden, da es ihnen nicht zuzumuthen ist, dass sie in allen mitwirken sollen. Für die Zukunft sieht es noch übler aus, da Dem. Bierey seit kurzem das Theater betreten und Mad. Müller in einem Alter von 29 Jahren im Wochenbette gestorben ist. Es sey mir erlaubt, über beyde für unsere Concertmusik Verlornen, hier einige Worte zu sagen. Demoiselle Bierey ist die Tochter unsers, als Componist und Orchesterdirector rühmlichst bekannten Kapellmeisters Herrn Bierey. Es liess sich von ihrem kunstverständigen Vater erwarten, dass er seiner einzigen Tochter eine nicht gewöhnliche musikalische Ausbildung geben würde und Dem. Bierey glänzte schon seit zwey Wintern in den hiesigen Concerten als eine wackere Sängerin mit lieblicher Stimme und schönem Vortrage. Seit einem Jahre ist ihre Stimme immer fester und sicherer geworden und sie verbindet mit schönem Tone eine Leichtigkeit in Bindungen, Passagen, Läufern und Trillern, wie sie nur fleissiges Studium und Beharrlichkeit erzeugen kann. Sie war eigentlich nicht für das Theater bestimmt und nur das Zureden mehrer Freunde und eine Aufforderung der Direction vermochte den Vater, einen theatralischen Versuch mit ihr zu machen. Sie betrat am 25sten März in der neu einstudirten Oper: *Das kleine Rothkäppchen* von Boyeldieu, als Röschen zum ersten Male die Bühne und entwickelte in dieser Rolle nicht nur bedeutendes Talent, sondern auch eine bedeutende Kunstfertigkeit. Ihre liebliche Figur, ihr ungezwungener Anstand, die Leichtigkeit ihrer Bewegungen, die Natürlichkeit ihrer Sprache, alles vereinigte sich in ihr, den lautesten Beyfall einem Publikum zu entlocken, das eben sonst nicht zu den erregbarsten gehört; sie ward nach allen vier ersten, hintereinander gegebenen Vorstellungen stürmisch hervorgerufen und unsere Bühne kann sich gratuliren, eine Sängerin gewonnen zu haben, die mit trefflichem Gesang gleich gutes Spiel (welches leider den Sängern so häufig fehlt) schon mit zur Bühne bringt. Sie hat ausser der Rosalieb bis jetzt die Rollen der Mariane in *Solimann*, der Müllerin und des Jettchen im *Schiffscapitain*, alle mit Beyfall gegeben *). Mad. Müller, geb. Renner, Schwägerin des, auch als Componisten geschätzten Regierungsrath Ebell, geboren und erzogen zu Berlin, wo sie ihre erste musikalische Bildung erhielt, war eine wackere Frau und eine liebliche Sängerin; unermüdet und mit besonderer Liebe widmete sie sich der Musik, der sie ihre ganze Muse schenkte. In Hymnen und Cantaten übernahm sie gewöhnlich die Sopranpartie und trug sie mit Innigkeit und zur Zufriedenheit der Billigen vor. Besonders gelangen ihr die von Hrn. Ebell eigens für sie geschriebenen hübschen Variationen über Himmels: *Habe, ach so sanfter Feyer* etc. mit Begleitung des Chors. Wie werden sie oft schmerzhaft vermissen und Ursache haben, ihren Verlust zu beklagen. Noch verdient Dem. Redlich, die im vorigen Winter in einigen Arien auftrat, einer ehrenvollen Erwähnung; sie zeigt Fortschritte im Gesange und man darf von ihrem Eifer erwarten, dass sie nicht ermüden wird. Herr Domsänger Hahn, ein schöner Tenor, entzieht leider dem Publikum den Genuss, ihn öfter zu hören und tritt nur äusserst selten auf, eben so Herr von Dittersdorff, Sohn des Componisten, auch ein braver Klavierspieler und sehr gebildeter junger Mann. Er widmet sich dem geistlichen Stande, der ihm, seit er ins Alumnat des hiesigen Domstifts getreten, verbietet, thätigen Antheil an den Concerten zu nehmen. Herr Referendarius Weber trat im vorigen Winter als Lucas in Haydns *Jahreszeiten* auf und zeigte eine hübsche Tenorstimme und verständigen Vortrag. Herr Secretär Gärtner und Herr Neugebauer, beyde hübsche Stimmen, übernehmen gewöhnlich die Tenorpartieen. Seit dem Tode des Domsängers

*) Leider ist unsere Freude sehr kurz gewesen und wir müssen den gänzlichen Verlust der Dem. Bierey für uns beklagen. Sie wird in kurzem das Theater wieder verlassen, um sich mit einem polnischen Grafen zu verheurathen, der wahrscheinlich einen Theil seiner Zeit auf seinen Gütern zubringen wird. Ein junges Mädchen Sängerin für Partieen, wie Pamina, Rosalie, Fanchon u. s. w. dürfte jetzt bey unserer Bühne einen vortheilhaften Platz finden.

Herrn Strauch, der als braver Bassist geschätzt wird, führen Herr Inspector Wohlfarth, Herr Musikus Herrmann und noch einige Dilettanten die Basspartieen aus. Diese Bemerkungen sind in Bezug auf die drey von Herrn Schnabel dirigirten Concerte niedergeschrieben. Das von Herrn König geleitete habe ich nur wenig besuchen können; was ich aber dort gehört, zeugt von Geschmack in der Auswahl und ward brav ausgeführt; das Orchester war, bis auf den Director und wenig Ausnahmen, das Schnabelsche. Die angesehenen jüdischen Familien haben dieses Concert gestiftet, da ihnen, den alten Statuten der bestehenden Concerte zu Folge, der Zutritt zu diesen nicht erlaubt ist. Herr König starb im July d. J. plötzlich am Blutsturz. Wir verloren an ihm nicht nur einen vorzüglichen Geiger, sondern auch einen Mann, dem es Ernst um die Musik war, und der mit besonderem Eifer sich bemühte, das Bessere zu erstreben. Ob und welche Erwähnung die übrigen Concerte verdienen, weiss Ref. nicht, weil er nie Gelegenheit hatte, diese kennen zu lernen und es ihm, bey dem Genusse eines Theaters, dreyer Abonnements - und noch zuweilen einiger Extraconcerte, der Musik für eine Woche genug schien.

Auf Veranlassung des Musikdirectors Herrn Luge und des Sängers Herrn Mosewius, hat sich seit zwey Jahren eine Quartettgesellschaft gebildet, welche den Winter hindurch 24 Mal, den Sommer hindurch 12 Mal ihre Versammlungen hält. Die Gesellschaft ist geschlossen und besteht aus lauter Freunden und Kennern der Quartett-Musik (35 an der Zahl), welche durch Beyträge gemeinschaftlich die Kosten tragen. Nach den Statuten der Gesellschaft werden in jeder Versammlung drey Quartetts, unter denen eines von Haydn und eines von Mozart seyn muss, ausgeführt (die Quintetts des letzteren gehören mit zum Repertorium); das dritte wird aus den Werken der vorzüglicheren neuen Meister gewählt, als: Spohr, Beethoven, B. Romberg, Andr. Romberg, Krommer, Beutner, Onslow, Fesca u. a. m. Herr Musikdirector Luge spielt in den Quartetten die erste, Herr Böhme die zweyte Geige, Herr Mosewius die Bratsche und Herr Tuscheoberg die Violoncellpartie vor. Bey den Quintetts übernimmt Hr. Rafael, als Bassist bey der Oper angestellt, ein tüchtiger Musikus, die zweyte Bratsche. Herr Regierungsrath Noeldechen und Herr Mosewius sind gegenwärtig Vorsteher der Gesellschaft, welche viel Theilnahme zeigt und sich gewiss lange Zeit erhalten wird.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Mein Traum, von Georg Lotz, in Musik gesetzt von G. Weixelbaum, Grossherz. Badenschen Kammersänger. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 16 Gr.)

Der blinde Dichter entschlummert. Im Traum erscheinen ihm drey bekannte tröstende Gestalten, die ihn ermuthigen, sein trauriges Geschick in Geduld zu tragen. Dies ist der Inhalt des Gedichts, das, an sich betrachtet, Werth hat, aber, nur erzählend, reflectirend und treuvolle Sentenzen enthaltend, sich für Musik so wenig eignet, als eines. Herr Weixelbaum, als braver Sänger bekannt, hat es scenisch behandelt und seiner Composition durch Abwechseln der Recitative mit Andante, Allegro u. s. w. Mannichfaltigkeit und Leben zu geben gesucht. Aber die äussere Form vermag nicht, den Mangel des Interesse an innerem Stoff zu ersetzen und so ist denn das Ganze trocken und kalt. Man findet nicht selten recht artigen, nur oft auch allzusehr verschnörkelten Gesang, und manches Einzelne, wie das Recitativ S. 5, das Moderato S. 4 u. a. ist gut — aber von wohlüberdachter Anlage des Ganzen, Einheit, Ordnung und planmässiger Ausführung sind die Spuren wenigstens nicht auffallend. Gegen Rhythmus ist an einigen Stellen gefehlt, z. B. S. 5. Takt 5. 9, gegen Declamation desgleichen, z. B. S. 5. *durch einen.* S. 8. *himmlischen.* S. 12. *wie ich einst.* S. 15. *in.* S. 16. *wegen,* — zuweilen ist der Sinn zerrissen, wie S. 26. 27. es giebt unangenehme Wiederholungen, wie S. 15. 16. 17. man findet unpassende Coloraturen, z. B. S. 26. auf der ersten Sylbe der Worte *gütig, zugesellt,* und gegen die ersten Regeln des Satzes ist auch hin und wieder gesündigt, z. B. S. 5, Takt 12. S. 14. Takt 8. 9. S. 8, Takt 4 ist etwas arg, und auf S. 7. 8. 14. am Ende, S. 15 zu Anfang, spukt der Modulationsdämon, der jedoch meist nur durch Unbeholfenheit eitirt, erscheint. Einige fehlende Kreuze u. dgl. abgerechnet, die man doch leicht als nöthig erkennt, ist der Druck correkt. Die Begle-

tung ist grösstentheils obligat, durchaus leicht. Nach neuester Manier ist dem Sänger jeder Vorschlag, so wie alles vorgeschrieben. In besonderen Fällen ist das wohl nöthig und gut, im Allgemeinen aber ist es nicht gut, und schlimm würde es seyn, wenn es nöthig wäre.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon et Violoncelle ad libit., comp. par J. B. Cramer. Leipzig, chez Peters. (Preis, 16 Gr.)

Eines von den zahlreichen, kleineren Uebungs- und Unterhaltungsstücken dieses geehrten Meisters, die Jedermann gern hört, weil fliessende, angenehme, wenn auch nicht eben neue Melodieen mit einfacher, aber gewählter, keinesweges oberflächlicher Harmonie verbunden sind, und die verständige Lehrer ihren Schülern gern vorlegen, weil sie, ausser dem eben Gelobten, in einer Art geschrieben sind, welche zum ächten Pianofortespiel hinleitet oder darin übt. Die Sonate bestehet aus einem *Allegro con spirito* aus E dur, einem *Grazioso* aus A dur, und einem *Tempo di Minuetto* aus E dur; letztes in der Art, wie die, J. Haydns, in einigen seiner früheren Sonaten für dieselben Instrumente. Ueberhaupt nähert sich diese Sonate jener Haydn'schen im Geschmack und auch im Verhältniss der Instrumente gegen einander: sie ist aber *noch* leichter auszuführen, und in Figuren, Verzierungen u. dgl., allerdings moderner.

Parade-Marsche, Geschwind-Marsche und Walzer für das Pianoforte — — von E. Kirchberg jun. Cöln u. Bonn, bey Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

Ein kurzer Vorbericht sagt, Hr. K. habe hier Einiges aus Küffners (sehr lobenswerther) Harmoniemusik benutzt und für das Pianoforte bearbeitet. Wie viel dessen und wie viel sein eigen sey, kann Ref. nicht sagen, da ihm nur wenige Stücke Küffners zur Hand sind. Was nun hier geboten wird, ist sehr verschieden an Geist, Gehalt und Geschicklichkeit: aber meistentheils ist es interessant und zum Theil ausserordentlich hübsch. Wie schwach auch Hr. K. sich im Satze und in den Regeln der Harmonie zuweilen zeige — was allerdings zu sagen ist: so wird doch sein Werkchen jedem und jeder, die überhaupt dergleichen Stücke auf dem Pianoforte spielen, Vergnügen machen können. Der Erfindung und Behandlung nach zeichnen sich am meisten aus: S. 6, Trio, S. 7, Trio, S. 9, Marsch und Trio, S. 13, Marsch und Trio, S. 23, Walzer, S. 24, Walzer (wo man aber besser thun wird, das Stück, Syst. 5, vom 12ten Takt an herauszuschneiden und das Abgebrochene dann mit der Folge zu verbinden,) und S. 25, Walzer. Zu spielen sind die Stücke nicht schwer, doch aber nicht für Anfänger. Lehrer, die sie ihren Schülern vorlegen wollen, müssen erst die fehlerhaften Harmonieen verbessern, und können auch manche unnöthige Verdoppelung wegstreichen, was ohne Nachtheil der Wirkung geschehen und die Schüler beträchtlich erleichtern wird.

Variations pour le Violon avec accomp. d'un second Violon, Viola et Basse, comp. — — par F. Morgenroth. Oeuvr. 1. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Ein eine'tenmässiges, gefälliges Thema in E dur; die erste Variation etwas lebhafter figurirt; die zweyte, in gebundenen Doppelgriffen; die dritte, in einfachem Gesang und Moll, die vierte, bravourmässig, mit einem kurzen Schluss. Ein fertiger und auf angenehmen Vortrag besonders eingerichteter Spieler wird sich und Andere damit gut unterhalten können. Einem solchen fällt die Ausführung auch nicht schwer, da alles so geschrieben ist, dass man leicht bemerkt, Hr. M. sey selbst solch ein Violinspieler. Die Begleitung ist äusserst leicht.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten November. | Nº. 47. | 1819.

Nachrichten.

Breslau im August 1819. (Fortsetzung der Nachrichten in No. 46.) Ich komme nun zu dem sehr bedeutenden Zweige unserer Musik, der Kirchenmusik. In allen, sowohl katholischen als lutherischen, Hauptkirchen, findet der Musikfreund an Sonn- und Festtagen, zur Erhöhung der gewöhnlichen gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, eine vollständig besetzte Musik. In der Domkirche, der Stiftskirche zum Sand, zu St. Vincenz, bey den Ursulinerinnen, Dominicanern, Minoriten und zu St. Mathias wird jeden Sonn- und Festtag ein feyerliches Hochamt celebrirt. Die Musik in der Domkirche, unter Herrn Schnabels Leitung, verdient vor allen den Vorzug, sowohl der Besetzung, als der Ausführung wegen, die nur Herrn Schnabel, bey der Liebe, die er allgemein unter Künstlern und Kunstfreunden besitzt, möglich ist. Ausser einem vollständigen Orchester sind beym Domstifte für die Vokalmusik nur 8 Knaben zum Sopran und Alt, 4 Tenoristen und 5 Bassisten angestellt. Herr Schnabel muss daher die Theilnahme der Freunde und Liebhaber der Kunst in Anspruch nehmen, und in der Regel unterstützen geschätzte Dilettanten und Künstler die Gesangspartieen in den Messen. Der Chor wird durch die Mitglieder des Schullehrer-Seminariums verstärkt, und so wird manches wackere geleistet. Die Messen von Mozart, Haydn, Hasse, Naumann, Winter, Preindl, Seyfried, Schiedermayr u. a. m. aus älter und neuer Zeit werden abwechselnd gegeben. Hr. Schnabel selbst ist ein ausgezeichneter Tonsetzer für Kirchenmusik, in welcher sich sein frommer, anspruchsloser Sinn ganz ausspricht. Zu wünschen wäre es, dass Hr. Schnabel seine Werke durch den Druck bekannter machte, und seine Messen, Offertorien und Vespern (unter denen die Choral-Vespern den ersten Platz behaupten) dem Publikum mittheilte. Bis jetzt ist, so viel dem Ref. bekannt, nur eine Messe in As von ihm gedruckt; sie ist vielleicht die frömmste und andächtigste, die seinem Gemüth entsprungen, wenn gleich die am wenigsten im Kirchenstyle gehaltene.

Die Composition der Messen verdiente wohl eine grössere Beachtung und wo möglich eine Reinigung von dem in unserer Zeit immer mehr um sich greifenden italienischen Theaterstyl, der sich, denn wie wenige wissen hier gehörig zu scheiden, auch in unsere Kirchenmusik gewaltsam eindrängt. Ref. gesteht ohne Hehl, dass ihm, ausser einigen Messen älter Italiener, noch keine zu Gesicht und Ohr gekommen ist, die der Idee einer wahren Kirchenmusik entsprochen hätte. Hätte Mozart in spätern Jahren eine Messe geschrieben, er würde gewiss auch hierin ein herrliches Vorbild für alle Zeiten aufgestellt haben, wie er es in seiner Seelenmesse gethan; seine bekannten Messen sind wahrscheinlich letzte Jugendarbeiten und, einzelnes ausgenommen, weder kirchlich noch fromm gehalten.

Als Graduale und Offertorien giebt uns Hr. Schnabel Chöre aus Händels Oratorien und Psalmen (mit untergelegtem lateinischen Text), aus Mozarts Cantaten, wackere Compositionen von Michel Haydn, Jos. Haydn, Vogler und anderen mehr. Sinfonieen und eingelegten Arien-Singsang bekommen wir, Gott sey Dank, in den Kirchen nicht zu hören, auch sind hier die schönen Trompeterstückchen, mit denen die andächtigen Christen anderen Orts aus der Kirche geblasen werden, schon lange abgeschafft, und kein Gefühl wird mehr durch diese Entweihung des Tempels beleidigt. Zu wünschen und der Würde der Kirche angemessener wäre noch, dass die Intraden einfacher und ordentlich ausgesetzt gegeben würden, denn so erinnern sie immer an einen Tusch bey

Bauernhochzeiten und dergleichen. Hr. Schnabel hatte schon vor vielen Jahren den Versuch damit gemacht; mehre Gläubige haben aber den Tusch ungern vermisst und so hat er ihn wieder einführen müssen. Die Sandkirche liefert unter Leitung des Chorregenten Herrn Lucas manche gelungene Aufführung moderner Messen; eben so die St. Vincenz-Kirche und die Kirche der Dominicaner. Ueberhaupt ist die Musik in allen Kirchen würdig und wenn auch in einigen geringfügig, doch immer anständig und nur so executirt, dass man sie meist gern hören könnte. Die drey Lutherischen Hauptkirchen zu St. Elisabeth, Maria Magdalena und St. Bernhardin haben ebenfalls sonn- und festtäglich Musik. Vor der Predigt wird gewöhnlich ein Kyrie und Gloria und eine Cantate aufgeführt. Die Leistungen der beyden erstgenannten kommen wenig in Betracht. Bey St. Elisabeth ist zu bemerken, dass Hr. Berner bey dieser Kirche angestellt ist und dass bey dem Friedensfeste und dem Stiftungsfeste des hiesigen Zweiges der Bibelgesellschaft zwey von ihm eigens für diese Feste componirte Cantaten, mit ausserordentlicher Besetzung gegeben worden. Die Cantate zum Friedensfeste ist gedruckt und hat in diesen Blättern (18 Jahrgang No. 55) ihre Beurtheilung gefunden; die Bibelcantate, die ich höher stelle, als jene, ist noch nicht im Druck erschienen. Die Kirche zu St. Bernhardin zeichnet sich rühmlichst durch ihre Musik aus. Hr. Cantor Siegert, ein junger talentvolles Mann, mit allem Eifer für Kirchenmusik beseelt, bringt, vorzüglich an Festtagen, recht gute Aufführungen zu Stande, und ist der einzige, der uns Manches aus Händels, Mozarts, Naumanns, Hassens, Homilius, Rollens Hinterlassenschaft vorführt. Mit seltener Uneigennützigkeit, ja selbst mit bedeutender Aufopferung bringt er gewöhnlich in der Mittewoche der Charwoche ein Oratorium, blos zur Ehre Gottes und der Musik zu Stande, und macht sich so um unsere Kirchenmusik hoch verdient. Ueber die Aufführungen in der Charwoche weiter unten. Zur weitern Bildung und Verbreitung der Kirchenmusik hat das Ministerium ein Institut für Kirchenmusik errichtet und es mit der Universität verbunden. Die Herren Schnabel und Berner sind als Lehrer bey demselben angestellt. Die Direction ist dem Oberlandesgerichts-Rath Hrn. von Winterfeld übertragen, einem geschätzten Kunstfreunde, der mehre Jahre in Italien gelebt und mit besonderm Eifer und Vorliebe alles Klassische alter Kirchenmusik zu sammeln sich bemüht hat. Er ist selbst bedeutender Praktiker und widmet seine ganze Musse der Musik. Seine Sammlung der vorzüglichsten Werke aller Zeiten und Zweige derselben dürfte eine der vollständigsten seyn. Im Institute werden die Schüler der Gymnasien, die jungen Studirenden und die Zöglinge der beyden Schullehrer-Seminarien im Treffen, im Chorgesang und in der Theorie der Musik unterrichtet. Bey den Seminarien findet noch ausserdem Unterricht im Orgelspielen statt. Das Institut zählt jetzt über 150 Individuen, die bey der jährlich stattfindenden öffentlichen Gesangesaufnahme (welche die Stelle eines Examens vertritt) schon viel gutes geleistet hat. Seit der Anstellung des Hrn v. Winterfeld steht dem Institute ein Schatz älterer Kirchenmusik, die er aus seiner Bibliothek gefällig mittheilt, zum Gebrauche bereit und schon bei dem letzten öffentlichen Gesange ward das Publikum durch ein Kyrie, Sanctus und Amen einer Messe und ein Laus Deo von Antonio Caldara erfreut. Ausser diesen Stücken wurden folgende vier Motetten gegeben: 1. Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen etc. von Homilius. 2. Kündlich gross ist das göttliche Geheimniss etc. von Kayser. 3. Das Gebet des Herrn, von Homilius und 4. Wenn Christus seine Kirche schützt, von Petzold. Wir wünschen dem Institute Heil und alles Gedeihen und hoffen, dass es häufige Nachahmung finden und so der Sinn für religiöse Musik wiederum genährt und allgemeiner verbreitet werden möge. Die in musikalischer Hinsicht sehr ergiebige Charwoche führt uns regelmässig drey grosse Musiken vor. Zur Mittewoche giebt Hr. Cantor Siegert in St. Bernhardin gewöhnlich ein grosses Oratorium. Vor 2 Jahren hatte er Händels Messias gewählt und gab ihn so würdig, als es ihm, bey seinen beschränkten Hülfsmitteln, nur möglich war. Das Orchester und Chorpersonale bestand aus mehr denn 150 Individuen, die Solos wurden von geschätzten Dilettanten und Künstlern vorgetragen und jeder Musikfreund musste es Hrn. Siegert Dank wissen, dass er uns dieses Meisterwerk, das so lange geruhet hatte, wieder vorführte. Im vergangenen Jahre gab Hr. Siegert Haydn's *sieben Worte* und in der diessjährigen Charwoche den *sterbenden Jesus* von Rosetti. Am Grün-Donnerstage giebt Hr. Kapellmeister Schnabel alljährlich in der Aula Leopoldina die *Schöpfung* von Haydn; es gehört zur Mode, die Schöpfung zu hören und der Saal ist

immer überfüllt. Die Aufführung ist stets sehr gelungen und dürfte nicht überall in solcher Vollkommenheit statt finden. Das Orchester und Chorpersonale ist über 250 Personen stark und führt dieses Oratorium, da es alljährlich gegeben und von dem grössten Theile der Mitwirkenden schon eine Reihe von Jahren gekannt ist, mit einer Energie und Präcision aus, die ihres gleichen sucht. Wollte man etwas an der Aufführung geändert wünschen, so wäre es, dass der Eifer und das Feuer der Mitwirkenden zuweilen mehr in Schranken gehalten und dadurch das Uebereilen mancher Tempos verhindert würde, wie dies unter andern bey der diesjährigen Aufführung mit den Chören: die Himmel erzählen, der Herr ist gross, und dem Anfange des Schlusschors der Fall war. Der Beyfall der Zuhörer und ein stets überfülltes Saal, der über 1500 Personen fasst, sind Herrn Schnabel Bürge, wie sehr sein Unternehmen gewürdigt wird. Am Charfreytage giebt Hr. Cantor Herrmann, unter Herrn Berners Leitung, Graun's *Tod Jesu* im Musiksaale der Universität. Auch Breslau zählt eine Menge Verehrer dieses schönen Werks und der Antheil, den das Publicum bey der seit einigen Jahren immer gelungenen Aufführung desselben, ihm beweiset, steigt mit jedem Jahre. Orchester und Chor sind gegen 150 Personen stark.

Die Recitative dieses, in seiner Art einzigen, Werkes werden ewig Muster der Declamation und des lebendigen Ausdrucks bleiben, eben so die Chöre, die bey aller Kunst, mit der sie der Componist behandelt, noch den Vorzug haben, dass sie auch auf Ungeweihte der Tonkunst bedeutenden Eindruck machen. Referent erinnert sich aus seinen Kinderjahren, dass die Fuge: Christus hat uns ein Vorbild gelassen, obgleich er damals die Fuge kaum dem Namen nach kannte, ihn so mächtig ergriff, wie nachher wenige Musikstücke es gethan. Selbst die Arien dringen noch, trotz ihrer veralteten Form, zum Herzen und werden von allen, die im Stande sind, nicht blos nach einer veralteten Figur, die sich hin und wieder zeigt, ein Ganzes beurtheilen zu wollen, ihrer Einfachheit und ihrer sprechenden tiefen Empfindung wegen geliebt werden.

Noch sind in der Charwoche die Lamentationen zu bemerken, welche in der Sand- und Dom-Kirche am Mittewoch, Donnerstag und Freytag sich den Vesper-Psalmen der Geistlichen anschliessen. Zu den Lamentationen ist die uralte italienische Choralmelodie, wie sie auch noch gegenwärtig zu Rom in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird, beybehalten, zu welcher Hr. Kapellmeister Schnabel eine vierstimmige, blos aus gehaltenen Akkorden bestehende Begleitung gesetzt und wahrhaft fromm und kirchlich, Responsorien componirt hat. Bey der tiefen Trauer, in welche die Kirche diese Tage hindurch gekleidet ist, bey der Todesstille, die trotz der Menge hinzueilender Andächtiger in dem weiten Domgebäude herrscht, sind diese Lamentationen von nicht zu beschreibender Wirkung, wie sich überhaupt die Ruhe, der Ernst und die Würde, mit der hier der katholische Gottesdienst begangen wird, sehr von der im Süden Deutschlands statt habenden Art und Weise auszeichnet.

Schon längst hatten mehre Freunde der ältern Kirchenmusik den Wunsch gehegt, um Händels hinterlassenen Kunstschätzen ein Oratorium, der Würde des Gegenstandes angemessen, zur Aufführung zu bringen. Man hatte sich mit der Hoffnung geschmeichelt, Herr Cantor Siegert würde in der diesjährigen Charwoche den *Messias* wiederholen, es unterblieb, doch gedieh ein schon lange gehegter Plan zur Reife. Fünf Männer, Kunstfreunde und eifrige Verehrer Händels, Herr Oberlandes-Gerichtsrath von Winterfeld, Herr Regierungs-Rath und Professor Friedrich v. Raumer, zeitiger Rector Magnificus der Universität, ein Schüler Türks und Faschs, Hr. Kapellmeister Schnabel, Herr Musikdirector Berner und Herr Mosewius, Schüler von Herrn Fr. Hiller, bildeten einen Verein für Kirchenmusik, dessen Zweck es ist, jährlich einige solenne Aufführungen von Meisterwerken dieses Styles zu veranstalten, dadurch den Sinn für Kirchenmusik allgemeiner zu verbreiten und diesen Kunstzweig möglichst zu fördern. Hr. von Winterfeld ward Director des Vereins, Herr von Raumer führt die Kasse, Herr Berner übernahm die Leitung des Gesanges, Herr Schnabel die des Orchesters bey den Aufführungen und Herr Mosewius das Geschäft eines Secretairs des Vereins. Mehre geschätzte Künstler und Dilettanten traten dem Vereine bey und verpflichteten sich, bey allen Aufführungen, die dieser zu Stande bringt, mitzuwirken; auch ertheilt das königl. Institut der Universität die Erlaubniss, diese zu unterstützen. Die, sonst nur zu akademischen Feyerlichkeiten bestimmte, Aula Leopoldina wurde ebenfalls dem Verein bewilligt, und die ganze Einnahme uneigennützig blos für die Kosten der Aufführungen bestimmt. Am 19 April hielten die fünf Direc-

toren des Vereins ihre erste Conferenz, und bestimmten *Händels Messias* zur ersten Aufführung. Es ward beschlossen, ihn ganz unverkürzt zu geben, bey der Aufführung die Mozartische Bearbeitung zum Grunde zu legen, hin und wieder aber Manches von Mozart abgeänderte nach der Original-Partitur, die nebst allen bekannten Varianten dem Vereine vorlag, beyzubehalten, hingegen manches andere, der Grösse des Lokals anpassender, abzuändern. Herr Berner übernahm diese schwierige Arbeit und versprach noch ausserdem, den Nachrichten zu Folge, die von der grossen Aufführung dieses Oratoriums in der Westmünsterabtey zu London auf uns gekommen, bey mehrern Chören den Effect erhöhende Posaunen hinzuzusetzen. Mehrere Stellen im Texte, wodurch, nach Luthers Bibelübersetzung manche Noten und Rhythmen verändert waren, wurden dem Urtexte angepasst, kurz alles gethan, um das Werk in möglichster Vollkommenheit zu geben. Die Menge der Proben und die Abwesenheit einer Mitglieder des Vereins verzögerte die Aufführung, welche endlich am 28 July zur Freude aller Kenner und Musikliebhaber zu Stande kam. Die Solo-Parthieen hatten übernommen: den Sopran Mad. Mosewius, den Alt Mad. Anschütz, geb. Kette, den Tenor und Bass die Herren Ehlers und Mosewius. Der Chor bestand aus 46 Sopranisten, 38 Altisten, 44 Tenoristen und 52 Bassisten. Das Orchester war besetzt mit 48 Violinen, 16 Bratschen, 15 Cellos, 10 Contrabässen, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Clarinetten, 5 Fagotten, 4 Hörnern, 4 Posaunen, 6 Trompeten und 1 Paar Pauken. Hr. Berner sass beym Flügel, Hr. Schnabel führte die Direction und Hr. Luge stand als Dirigent bey den Geigen. Die Summe der Mitwirkenden war 507 Personen. Trotz des schönen Wetters war der Saal von einem ausgesuchten Publicum glänzend besetzt. Die Aufführung übertraf selbst die gespannteste Erwartung und gehört unstreitig zu den glänzendsten, die je hier Statt gefunden haben. Die Chöre wurden mit einer Präcision und Energie ausgeführt, wie man sie nur wünschen kann; die Wirkung war unbeschreiblich. Selbst Unmusikalische, die nur aus Convenienz den Saal besucht, waren durch die Wirkung des „Wunderbar, Kraft, Herrlichkeit, des *Halleluja*, der Ehre sey Gott und Alle Gewalt und Kraft etc. enthusiasmirt und den Mienen las man das Entzücken über diese göttliche Musik aus den Gesichtszügen ab. — Die Bahn ist gebrochen, und dem Würdigen, Gediegenen hat der Verein von neuem Eingang in das grössere Publicum verschafft. Wie selten aber ist auch der Fleiss und die Aufopferung, mit welcher die Hrn. Berner und Schnabel auf die uneigennützigste Weise diese Aufführung leiteten. Ihren Lohn nur in dem Gelingen des Werks suchend, hatten sie keine Mühe gespart, selbst mit Hintenansetzung ihrer eignen Angelegenheiten, das Ansehen des Vereins zu begründen und dieses Werk aller Werke seiner würdig aufzustellen. Vorzüglich verdient noch ausserdem Hr. Berner den Dank aller Kenner, dass er die Bearbeitung der Veränderungen übernommen. Die Schwierigkeit, hier nur etwas zu leisten, wo Händel und Mozart so ungeheures gethan, leuchtet jedem ein; Herr Berner hat die Aufgabe befriedigend gelöst, besonders schön und den Effect erhöhend sind die selbstständig behandelten Posaunen hinzugesetzt. — Wahrlich wir können uns Glück wünschen, Männer in unseren Mauern zu besitzen, die blos für die Kunst leben und kein Opfer scheuen, dieser ihre Huldigung thätig zu beweisen. — Das Unternehmen fand so allgemeine Anerkennung, dass der Verein für die Folge leichte Arbeit haben wird und seine Existenz für lange Zeit gesichert steht. Er ist jetzt beschäftigt, Statuten zu entwerfen, damit er selbst dann, wenn alle fünf Vorsteher desselben, die ein Geist und ein Sinn für das Unternehmen beseelt, ihm entrückt würden, Fortdauer behalte. Zur nächsten Aufführung ist *Handels Samson*, nach Herrn von Mosels Bearbeitung, bestimmt.

Möchte das Beyspiel unserer Stadt auch in anderen Orten Nachahmer finden, möchten sich überall Vereine bilden, dem überhandnehmenden seichten Geschmack in der Musik entgegen zu arbeiten. Man führe nur dem Publicum Meisterwerke, unverstümmelt, in ihrem Geiste und Sinne aufgefasst und dargestellt vor, das Unternehmen wird schon seine Anerkennung finden. Nur Eifer, Fleiss und Uneigennützigkeit müssen das Werk leiten, und alles Persönliche muss in den Hintergrund treten. Sieht der grosse Haufe ein Häuflein so begeistert und im Eifer, er wird sich gewiss bemühen, sich ihm anzuschliessen und nimmt er auch Anfangs nur aus Rücksichten Theil, er wird sicher dahin geleitet werden, dass ihm nach weniger Zeit die Sache selbst Freude macht. —

P. B.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate September 1819.

Seit zwey Monaten figurirt der Rossinische *Barbier von Sevilla*, wenigstens in der Ankündigung auf den Anschlagezetteln des italienischen Theaters mit dem Zusatze, dass Garcia darin wieder zum ersten Male als Graf Almaviva auftreten soll, die Vorstellung selbst wird aber immer von neuem ausgesetzt. Pellegrini, sagt man, ist die Ursache dieser ungebührlich langen Verzögerung: die Rolle des Figaro flösst ihm, heisst es, ein solches, vielleicht nicht ungegründetes Misstrauen in seine Kräfte ein, dass er Aufschub über Aufschub verlangt, um derselben hinlänglich Herr zu werden. Dies setzt Bescheidenheit in dem Künstler voraus, Bescheidenheit soll wirklich ein Hauptzug in dem Charakter desselben seyn. Auch die Administration sieht sich plötzlich von einem Geiste beseelt, der ihr bis dahin nicht eigen gewesen ist. Man höre! Herr Paër, der ehemals in die Transponirung des Grafen in Mozarts Figaro gewilligt hat, damit diese Rolle von Garcia gesungen werden konnte, Herr Paër, der es vor einigen Jahren mit gleichgültigen Augen ansehen konnte, dass der Don Ottavio in Mozarts *Don Juan* von einem ganz und gar stimmlosen, ich sage, ganz und gar stimmlosen Schauspieler dargestellt wurde, Herr Paer, der uns bisher statt würdiger, die erste Hauptstadt der gebildeten Erde ehrender Werke, unbedeutendes Ohrgeklingel, wie, zum Beyspiele, *la Pastorella nobile* (von Guglielmo, Sohn), *l'Inganno fortunato* (von Rossini), *le Lagrime d'una Vedova* (von Generali), *il Pretendente deluso* (von Guglielmo, Vater) zum Besten gegeben hat, dieser selbige Hr. Paër bekommt auf einmal eine heftige kritische Anwandlung: er will den Paesiello'schen Barbier auf den Rossini'schen folgen lassen, damit das Publikum eine Vergleichung unter beyden Compositionen anstellen könne. Schade, dass die Saamenkörner dieses musikalischen Kriticismus auf einen so wässerigen Boden fallen werden.

Die *Olympie* des Herrn Spontini soll nun ganz zuverlässig im Laufe des Novembers erscheinen. Wie wohl die Windeln von zukünftigen königlichen Kindern, oder die Ausstattung von eben dergleichen Frauen, vom Publikum in Augenschein genommen zu werden pflegen, so strömen die neugierigen Pariser in die Mahlerwerkstätte der grossen Oper (im Gebäude der königlichen Musikschule), um die *corbeille de mariage* der macedonischen Königstochter anzustaunen. Man sagt, einige Neugierige hätten sogar den Holzstoss zu sehen verlangt, in dessen Flammen sich Olympia stürzen muss. Nach der Versicherung eines Mannes, der Glauben verdient, belaufen sich die Kosten, welche bis jetzt auf die Aufführung der benannten Oper verwandt sind, bereits auf hundert achtzigtausend Franken.

Unter den Ausstellungen im Louvre haben sich, ausser den Geigeninstrumenten des Herrn Chanot, von welchen ich schon mehre Male in meinen vorigen Mittheilungen geredet habe, auch Harfen und Fortepiano's von den Herren Becklers, Gebrüdern Erard, Lemme (aus Braunschweig), Schmidt, Pfeiffer (lauter Deutsche) und Cousineau, ferner eine Regetie-Guitarre mit doppeltem Griffbrete (a double jeu), ein hölzernes Horn von Boileau, ein harmonischer Zirkel von Moulet, der zur leichtern Erlernung der Begleitung dienen soll, und die Geigen von Breton und Nicolas befunden. Nur von wenigen dieser Instrumente habe ich ein paar Töne gehört, und keins derselben auch nur oberflächlich untersuchen können; folglich sehe ich mich ausser Stande, ein Urtheil über den Werth oder Unwerth dieser Produkte zu fällen. Mancher andere möchte vielleicht an meiner Stelle weniger gewissenhaft verfahren, ich aber glaube, nur von demjenigen Rechenschaft geben zu dürfen, was ich mit Ueberzeugung kenne, oder (was in Betreff meiner einerley ist), was ich mit Ueberzeugung zu kennen glaube. Von Herrn Chanot behaupten jetzt hiesige Journale, er habe bey dem Baue seiner Instrumente alle Hülfsmittel erschöpft, die ihm die mathematische Berechnung und die physische und chemische Theorie der schallenden Körper an die Hand gegeben.

Dalayrac's Wittwe ist am 5ten July gestorben und am 7ten July begraben worden, ohne dass auch nur ein einziges Mitglied vom Theater Feydeau die Leiche zur Gruft begleitet hätte. Meine Leser dürften diesen Zug von Undankbarkeit des erwähnten Theaters gegen einen Componisten, der die Quelle seines Ruhms und seines Glücks gewesen ist, mit dem Betragen von lachenden Erben vergleichen wollen; aber lachende Erben sind ja der Freude ihres Herzens wenigstens äusserer Beyleidsbezeugungen fähig, zu denen aber haben sich die Sociétaires des erwähnten Theaters nicht einmal herablassen zu müssen geglaubt; wurden sie doch ebenfalls nach Verlauf von fünf Mo-

nuten die Opern Dalayrac's geerbt haben, auch wenn seine Wittwe noch funfzig und mehre Jahre länger gelebt hätte! Madame Dalayrac hat in der Künstlergeschichte ihres Gatten, dessen klaren, leichten und natürlichen Styl jeder wahrhafte Musikkenner den halsbrechenden und melodieschänderischen Produkten sehr bekannter Regeldetri-Componisten vorziehen muss, eine Rolle gespielt, die sie der paar Zeilen, die ich ihr hier widmen werde, übervollkommen würdig machen dürfte. Madame Dalayrac, ursprünglich eine der Chorsängerinnen der grossen Oper, besass, neben einer seltenen Schönheit, einen ungemein gebildeten Verstand, viele Kenntnisse, besonders aber einen sehr geübten und strengen Geschmack in der Musik. Wer möchte daran zweifeln, dass diese Frau, mit solchen Vorzügen ausgestattet, während ihrer siebenzehnjährigen Ehe nicht einen bedeutenden Einfluss auf die Produkte ihres Mannes ausgeübt haben sollte, entweder durch die Begeisterung, die das Glück, eine solche Person zu besitzen, auf den Künstler machen musste, oder durch die Winke, welche ihr Geschmack sie in den Stand setzte, dem Componisten bey seinen Hervorbringungen mittheilen zu können. Wir dürfen also mit Recht annehmen, dass Madame Dalayrac an vielen der lieblichen Melodieen, welche ganz Europa entzückt haben, einen mehr als mittelbaren Antheil gehabt hat. Aber auch durch die treue Liebe, mit welcher sie sich an ihren Gatten anschloss, verdiente die Wittwe Dalayrac's die Achtung aller derjenigen Gemüther, denen die frivole Sitte des Tages noch nicht allen Sinn für Häuslichkeit und eheliches Glück geraubt hat. Diese Liebe folgte dem Gatten noch weit über sein Grab hinaus; denn schon seit fünf Jahren hatte sich Madame Dalayrac nach Fontenay-aux-Roses zurückgezogen und daselbst neben dem Grabe ihres Gatten, in welchem sie sich das ihrige hatte anbereiten lassen, in der grössten Abgeschiedenheit gelebt. Eine Menge Nothleidender, denen sie im Leben Mutter und Helferinn gewesen war, haben ihren Sarg zu Grabe begleitet.

Es ist bemerkenswerth, dass die drey berühmtesten Orgelspieler, die Frankreich besessen hat, Couperin, Charpentier und Sejan, drey Söhne hinterlassen haben, die ebenfalls wieder zu den drey ersten Organisten dieses Landes gehören. Herr Sejan hat die Zuhörer neulich mit einem von ihm in der Sanct Sulpicius-Kirche gespielten *Te Deum* in Verwunderung gesetzt. Aber ungeachtet des grossen Talents, welches dieser Künstler von seinem Vater geerbt zu haben scheint, ist demselben ein Zufall begegnet, der merkwürdig genug ist, um hier erzählt zu werden. Sejan, der Vater, war bekanntermaassen Organist an der Invaliden- und Sanct-Sulpicius-Kirche und zugleich Hoforganist an der königlichen Schlosscapelle. In den beyden ersten Kirchen ist Herr Sejan, Sohn, ohne weiteres zum Nachfolger seines Vaters ernannt worden, ob er gleich kein Zögling der königlichen Organisten-Schule ist, ja, man hatte ihn nicht einmal dem Probespiele unterwerfen zu müssen geglaubt. Als aber die Stelle in der königlichen Hofcapelle wieder besetzt werden sollte, ward ein öffentliches Examen ausgeschrieben; Hr. Sejan spielt — und sieht sich einen jungen Mann vorgezogen, der Zögling eines Mitgliedes der nemlichen Jury ist, welche über die Candidaten entscheidet. Diese Wahl hatte freylich jedermann vorausgesehen; um so mehr wundert es jedermann, dass Hr. Sejan sich zum Probespielen gestellt, noch mehr aber, dass er die Anwartschaft auf die erwählte Stelle angenommen hat und Substitut des besagten Zöglings geworden ist.

Der junge Violinspieler, der bey der letzten Preisvertheilung in der königlichen Musikschule nach dem Urtheile des bey dem Examen anwesenden Publikums ungerechterweise einem andern Zöglinge, Namens Gerard vorgezogen worden ist, heisst Clavel. Dieser junge Künstler, der erst achtzehn Jahr alt ist, soll, versichern mich Kenner, sich jetzt schon durch Kraft und Fülle des Tons, so wie durch einen höchst weisen und sparsamen Gebrauch der blos materiellen Mittel der Kunst auszeichnen. Das Theater Feydeau hat ihn, nach angestelltem öffentlichem Probespiele, zum ersten Geiger seines Orchesters angestellt. Er ist ein Schüler von Kreutzer.

Bey dem Lärmen, welchen die Chanot'schen Geigeninstrumente machen, lässt nun auch der Doctor Medicinä Savart wieder etwas von sich hören. Dieser Mann hat, wie ich glaube schon einmal in diesen Blättern angezeigt zu haben, sich nicht damit begnügt, ebenfalls eine Verbesserung mit den Geigeninstrumenten vorzunehmen, und ihnen denselben auch eine von den bisherigen Instrumenten verschiedene Form, und, wenn ich nicht irre, sogar eine andere Materie, ich glaube, Metall gegeben. Wenn ich nicht weiter über diese

neue Art Geigen spreche, so kommt das daher, weil es mir, trotz aller deshalb angestellten Nachforschungen, nicht hat gelingen wollen, einen näheren Aufschluss über diese Erfindung zu erhalten. Uebrigens ist es auffallend, dass sich hier Leute mit der Verbesserung von Geigeninstrumenten befassen, die ihrem Amtsberufe zu Folge, mit ganz andern Instrumenten zu thun gehabt haben müssen, wie, zum Beyspiele, Hr. Savart mit chirurgischen, oder gar Apotheker-Instrumenten, und der Artillerieoffizier, Herr Chanot, mit mathematischen! Hr. Savart wird, heisst es, eine Abhandlung über seine Verbesserung der Geigeninstrumente in den Druck geben.

Es sind in diesem Monate mehre abhandelnde musikalische Schriften erschienen, über die ich hier gern umständlicher reden möchte, wenn ich sie eher hätte zu Gesichte bekommen können. Es sind folgende: *Principe acoustique, par Morel*, der zweyte Theil der 86sten Lieferung der *Encyclopédie méthodique*, welcher ausschliesslich über Musik handelt, von Framery, Ginguené und Momigny, *Exposition d'une nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique par Galin.* Vielleicht bin ich im Stande, in meinem nächsten Berichte eine nähere Anzeige dieser Schriften zu liefern.

Das Theater Feydeau hat gegeben: *Le Testament et les Billets-doux*, Oper in einem Acte. Die Musik ist von einem Herrn Aubert, der mir weiter nicht bekannt ist. Wenn ich weder von dem Stücke, noch von der Composition rede, so geschieht dies, weil wirklich nichts darüber zu sagen ist. Es gehört die ganze verzweifelnde Armuth an bedeutenden Werken der komischen Oper dazu, um ein solch ganz unwürdiges Machwerk aufführen zu können. Das Publicum hat übrigens eben so wenig Notiz davon genommen, als wenn die Aufführung gar nicht Statt gefunden hätte.

Madame Branchu ist, nach einer sechsmonatlichen Entfernung von der Bühne, wiederum als Hypermnestra in den *Danaiden* und als Armide aufgetreten. Selbst die erklärtesten Freunde dieser Sängerin gestehen, dass sie sich nun endlich ausgesungen hat. Höhlen doch Wassertropfen am Ende einen Stein aus, warum sollte nicht der Gesang der grossen Oper am Ende auch die stärkste Brust aushöhlen. Es steht nun zu erwarten, ob Madame Pay auch in diesen Gesang einstimmen, und wie lange sie es, in diesem Falle, machen dürfte.

Madame Mainvielle-Fodor scheint sich abermals mit der Direction des italienischen Theaters überworfen zu haben. Wenigstens spricht man jetzt bestimmt von ihrem Abgange zu nächsten Ostern. Die Ursache soll die Weigerung der Direction seyn, ihren Gehalt, der jetzt nicht grösser, als der der Madame Ronzi-Debegnis ist, um fünf oder sechstausend Franken zu vermehren.

Pär wird seine Reise nach Neapel, von welcher schon im vorigen Frühlinge die Rede war, gegen kommende Ostern ganz gewiss antreten. Er hat sich verpflichtet, daselbst zwey Opern zu schreiben. Bis dahin wird er *Olinde et Sophronie*, nach der bekannten Episode aus dem Tasso bearbeitet, beendigt haben, welche er für die grosse Oper componirt.

Levasseur, ohnstreitig einer der besten französischen Bassisten, die in diesem Augenblicke in Frankreich vorhanden seyn dürften, der früher einige Zeit bey der italienischen Oper in London angestellt war und seit einigen Jahren Mitglied der grossen Oper ist, welche ihn aber selten, oder gar nicht braucht, wird im nächsten Monate auf dem italienischen Theater den Grafen Almaviva in Mozarts *Figaro* spielen. Auch Porto, der von diesem Theater neuerdings engagirt ist, wird um diese Zeit zum ersten Male wieder als Graf Robinsone in *Matrimonio segreto* auftreten. Diese Oper ist, wie ich das zu seiner Zeit gemeldet habe, von dem Debegnisschen Ehepaare (Caroline und Graf) so arg verhunzt worden, dass die Direction seit der Zeit keine zweyte Vorstellung wagen zu dürfen geglaubt hat. Beyde werden künftig durch Madame Fodor und Porto ersetzt werden.

Es dürfte interessant seyn, die Urtheile, welche die hiesigen Journale vor sechs Monaten über Madame Debegnis-Ronzi gefällt haben, mit der Persiflage zusammenzustellen, welche sie sich jetzt gegen diese Sängerin erlauben. Und doch ist Madame Ronzi vor wie nach dieselbe, das heisst, eine kleinliche und peinliche Zahnsängerin, die den Mund spitzt, dass es klingt, wie Heimchengesang und die einige Läuferchen erhascht hat, welche sich zuhören lassen, als würden gelbe Erbsen von der Treppe herabgeworfen. Mit Madame Ronzi ist meine Prophezeihung früher eingetroffen, als ich es erwartet hätte. Aber Pellegrini ist noch immer der Götze, dem die Journalisten Weihrauch streuen, jenen Priestern ähnlich, die one

Darbringung der Opfer auf den Altar ihrer Gottee einladen, die sie nachher an dessen Statt verzehren. Pellegrini durfte nicht zu Schanden machen. Doch hoffe ich noch immer auf den Rossinischen Figaro; dem Mozartischen ist der schlaue Mann freylich ausgewichen, unter dem plausiblen Vorwande, Herrn Barilli dadurch nicht zu nahe zu treten.

Zu Anfange des künftigen Monats wird Feydeau *les Deux Normands ou la Rancune* geben. Der Text, in einem Acte, ist vom verstorbenen Marmontel. Aus dem Componisten wird ein Geheimniss gemacht, welches zu durchdringen, ich mir nicht die Mühe gegeben habe.

Nun sollen auch die *Danaiden*, und zwar auf dem Theater der Porte St. Martin, parodirt werden, aber auf eine Art, welche, versichert man, fünf und zwanzigtausend Franken gekostet hat, denn auch die Decorationen werden parodirt werden. Die Heirath der *petites Danaïdes* (so heisst die Parodie) geht à la Rapée *) vor dem Hafen vor. Diese Decoration soll von einer bewundernswürdigen Wahrheit seyn; in der Hölle, nach Calot's Mährchen entworfen, werden unter andern die interessanten Personen der Fualdeschen Ermordung zu sehen seyn. Auch diese Decoration soll vortrefflich seyn.

Wenn das so fortgeht, so muss ich mich wirklich für einen Propheten zu halten beginnen. Man wird sich erinnern, was ich in No. 15. dieser Zeitung über die Schlussscene der *Olympia* gesagt habe. Indem ich diesen Bericht abschicken will, erfahre ich, dass die Vorstellung der Oper abermals auf unbestimmte Zeit verschoben worden ist, weil, setzt man hinzu, der Bearbeiter der Voltaireschen Tragödie das Ende seiner Bearbeitung umarbeiten will. Nun soll wirklich, wie ich es erwartet hatte, das Ende dahin gehen, dass sich Olympia *recitativisch* in den Scheiterhaufen stürzt. Das aber haben endlich einige Leute von Geschmack für eine so *feurige* Scene etwas zu *kalt* gefunden und es ist beschlossen worden, der Oper einen andern Ausgang zu geben. Das kürzeste wäre freylich gewesen, Olympia, wie ich es in dem oben erwähnten Blatte dieser Zeitung angedeutet habe, *singend* sterben zu lassen. Aber so weit ist es mit der Entäusserung ihrer selbst, selbst auf dem Theater, unter den Franzosen nicht gekommen; sie wollen sich im Leben, wie in der Kunst das *Gebührliche* nicht abgehen lassen. Daher darf kein Theaterheld singend sterben, weil sie selbst sich nicht singend auf das Sterbebette legen. Olympia soll, wie man sagt, jetzt hinter den Coulissen enden.

Man versichert so eben, das Schicksal Delignis, der bekanntlich vor mehren Wochen im Grafen Robinsone in *der heimlichen Heirath* ganz und gar durchfiel, habe auf Pellegrini einen solchen tiefen Eindruck gemacht, dass dieser Sänger bey der nahen Vorstellung des *Barbier von Sevilien* von Rossini, vor Befürchtung eines ähnlichen Schicksals in der That krank geworden sey. Wie viel Wahres an diesem Gerüchte ist, kann ich nicht sagen, nur das ist mir bekannt, dass Madame Fodor während ihres ersten Debuts aus dem genannten Grunde an einer wirklichen gefährlichen Hämorrhagie gelitten hat und dass diese Sängerin noch fortwährend bey jeder ihrer Vorstellungen sich einer Befangenheit, die auf die volle Entwickelung ihres Talents fortwährend einen sehr nachtheiligen Einfluss hat, nicht erwehren kann. Eine solche Gewalt übt das launige Publikum selbst über die besseren Künstler aus. Ist es nun noch zu verwundern, dass, bey der stets so heftig gesteigerten Anregung, in welcher die Schauspieler vom Parterre erhalten werden, ihre Talente bis zum höchst möglichsten Grade von Vollkommenheit ausgebildet werden.

Herr Quatremere de Quincy, beständiger Secretair der Klasse der schönen Künste im Institute, hat in der letzten Sitzung dieser Klasse eine Notiz über das Leben und die Werke Mehül's vorgelesen, welche mich um so lebhafter interessirt hat, als ich in ihr meine Meynung über die-

*) La Rapée ist eine lange Strasse am rechten Seine-Ufer und am äussersten östlichen Theile der Stadt, welche allein von Weinschenken bewohnt wird, in deren Gärten sich Sonntags und Montags die unterste Klasse der Pariser Bürger belustigt. Unter dem Titel Les Amants de la Rapée ist auf dem Theater des Variétés eine Posse vorhanden, in welcher ehemals Potier einen verliebten und gefoppten Briefträger, Cliquette (weil die Briefträger die Wegnahme der Briefe für die kleine Post aus den öffentlichen Briefkasten durch eine Schnarre anzeigen müssen), auf eine höchst ergötzliche Weise spielte.

sen Componisten fast buchstäblich wiedergefunden habe. Da ich Hoffnung habe, dass mir der Herr Verfasser diese Abhandlung in der Handschrift mittheilen werde, so will ich in meinem nächsten Berichte ausführlicher von derselben reden.

Persuis, der Director der grossen Oper, leidet an einer unheilbaren Brustbeschwerde.

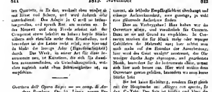
G. L. P. Sievers.

Berlin, den 8ten November. Die Anstellung des Herrn Spontini (als ersten Kapellmeisters, mit dem Titel eines General-Musikdirectors) gewährt unserm Theater die Hoffnung, recht viele Kunstprodukte dieses berühmten Componisten zu erhalten, da seine Dienstpflicht ihm volle Musse dazu lässt. So wie verlautet, sind dessen Dienstverhältnisse sehr ungehindert, er leitet persönlich die Musik-Aufführungen nur an grossen Galatagen, und bey den ersten Darstellungen seiner Werke und etwa am Flügel, so dass ein Anderer unter ihm das Orchester dirigirt. Ausserdem braucht er nur im Theater zu erscheinen, wenn er seine Gegenwart für nöthig erachtet. Auf diese Weise, kann er ungehindert der Kunst leben und wir haben dabey den Vortheil, seine Arbeiten zuerst zu erhalten, und sie ganz in seinem Geiste aufgeführt zu hören. So sehr nun unser Theater auch in dieser Hinsicht gewonnen hat, so viel verlieren wir auf der andern Seite, denn unser allgemein geachteter Kapellmeister Romberg hat es, wie natürlich, seiner Kunstlerehre ungemäss gehalten, zu einem andern Musikus in untergeordneten Verhältnissen zu stehen, und demnach um seine Entlassung nachgesucht. Alle Musikfreunde betrauern diesen Verlust, denn Herr Romberg ist, was man Anfangs nicht hat anerkennen wollen, ein eben so tüchtiger Dirigent, als herrlicher Solospieler. Er hat das Orchester mit derselben Ruhe und Sicherheit geleitet, die wir an ihm bewundern, wenn er seinem Instrumente die zauberischen Klänge entlockt. Seit dem Brande unseres Concertsaales hat das kunstliebende Publikum, aus Mangel eines passenden Lokals, leider diesen einzigen Genuss entbehren müssen, und unter den obwaltenden Umständen schwindet dazu auch die Aussicht für die Zukunft. Wir dürfen dagegen hoffen, dass Herr Romberg uns künftig, wenn auch aus der Ferne, desto mehr durch neue Compositionen erfreuen werde, da sein Talent, frey von drückenden Dienstangelegenheiten, nun wieder in schöne Wirksamkeit treten kann.

Recensionen.

Deux Quatuors pour Flûte, Hautbois, Cor, ou Cor de Bassette et Basson, comp. par C. A. Braun. Leipzig, bey Breitkopf et Härtel. (Preis, 2 Thlr.)

Rec. kennt Hrn. B. persönlich als einen trefflichen Oboisten und als einen Mann, von achtungswerthem, wohlwollendem Charakter; hatte auch schon früher Gelegenheit, einige seiner Compositionen zu hören, die, obgleich nicht ausgezeichnet kunstreich, doch sehr gefällig, rein und wohl geordnet waren. Diese zwey Quartetten haben in sofern einige Vorzüge vor jenen, als sie mehr wahre Quartetten erscheinen, indem die vier Instrumente so verbunden sind, dass keines sich einer besondern Begünstigung rühmen darf. Sie nehmen sich wechselseitig eine Melodie um die andere ab, und führen sie mehrentheils nur kurze Zeit fort, wodurch viel Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit bewirkt wird. Die Figuren und Gänge sind zwar eben nicht sehr neu in der Erfindung, aber die Zusammenstellung und Verbindung ist sorgfältig, so dass man sagen kann, sie sind in contrapunktischer Hinsicht (einigemal zeigt sich durch die Verwechselungen der Stimmen sogar der doppelte Contrapunkt) eine recht gute Arbeit. Der Charakter ist eigentlich durchaus mehr heiter und scherzhaft, als ernst; die öfters vorkommenden Bindungen und ernsten Anklänge dienen mehr dazu, durch den Contrast jene Eigenschaften noch zu erhöhen, so wie der Komiker desto mehr zum Lachen reizt, je ernsthafter und bedeutungsvoller sein Gesicht aussieht. Jedes der Quartetten besteht, wie gewöhnlich, aus vier Sätzen. In dem ersten, F dur, nähert sich das erste Allegro und Andante dem Ernsten. Dagegen sind Menuett und Finale scherzhaft, besonders letzteres ganz komisch. Bey der Menuett schliesst der zweyte Theil das erste Mal nämlich frappant in E dur, und das zweyte Mal, mit Zusatz eines Taktes, in der Haupttonart F. An dem Finale ist eine Cadenz, die ganz scheinheilig mit Bindungen beginnt, aber dann desto komischer schliesst. Der erste Satz des zwey-



ten Quartetts, in Es dur, wechselt eben wieder ab mit Ernst und Scherz, und wird dadurch sehr unterhaltend. Das Adagio in C moll ist bedeutungsvoller, und sprach Rec. am meisten an. In der Menuett und dem Finale scheint sich der Componist etwas bekehrt zu haben: beyde Stücke nähern sich ebenfalls mehr dem Ernsthaften, und besonders ist das Letzte recht solid, nur hier und da blickt die launige Ader (Eigenthümlichkeit) durch. Das Werk, in seiner Art für diese Instrumente neu, ist Künstlern, die sich für dasselben zusammenfinden, als Unterhaltungsstück, welches zugleich nicht ohne Schwierigkeiten ist, zu empfehlen.

Overtura dell' Opera Sapio — — comp. di Andrea Romberg. Op. 54. Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Thlr. 3 Gr.)

Diese ernsthafte Oper hat, nach öffentlichen Blättern, in Berlin wenig, in Frankfurt kein Glück gemacht. Ref. kennet sie nicht, und kann daher nicht sagen, ob er die Vorwürfe, die dem Dichter und dem Componisten gemacht worden sind, würde unterzeichnen können; ist aber die Oper im Styl dieser Ouverture, wie sich das bey so einem folgerechten Componisten voraussetzen lässt: so wundert ihn jene Aufnahme nicht mehr. Die Ouverture ist nämlich an guten Gedanken und gründlicher Arbeit reich; jene aber fallen an sich nicht auf, und diese verlangt, um gewürdigt zu werden, Geübtheit und achtsamen Ernst. Da nun in unsern, wie in den französischen Theatern, (nicht in den italienischen) die jungen Leute über das Schicksal neuer Stücke entscheiden, diese, wie es auch kaum anders seyn kann, vor allem durch das Auffallende angeregt werden, Geübtheit und achtsamen Ernst aber nicht besitzen, und doch, wenn nicht etwa ein schon vorher weit verbreiteter Ruf eines neuen Werkes ihnen imponirt, in ihr, einzig auf den allgemeinen Eindruck begründetes Urtheil nicht den geringsten Zweifel setzen, und daher auch es so laut als irgend möglich zu verkündigen suchen: so scheint dem Ref. schon hieraus hervorzugehen, warum selbst sehr gute Werke, aber von *dieser* Art, (Opern wie Schauspiele) wenig oder gar kein Glück machen, weit geringere dagegen, die eben durch den Stoff auffallen, und deren Ausführung nichts an Anspruch nimmt, als lebhafte Empfänglichkeit überhaupt und mässige Aufmerksamkeit, eine günstige, ja wohl eine glänzende Aufnahme finden.

Dies im Vorbeygehen! Hier haben wir die Ouverture allein, und vornämlich für Concerte. Dazu ist sie mit Grund zu empfehlen. In Concerten machen die für Musik mehr oder weniger Gebildeten die Mehrzahl aus; hier achtet man auch mehr auf das Einzelne der Ausarbeitung, hier wird der Geist weniger zerstreuet, das Ohr weniger durchs Auge abgezogen, und *gearbeitete* Musik, besonders für die Instrumente allein, nimmt sich hier auch besser aus. Hier wird mithin diese Ouverture gewiss gefallen, besonders wo man kurze Stücke liebt.

Sie hat keine Einleitung, sondern fängt gleich mit der Hauptsache an: *Allegro con spirito*, Es dur, C-Takt. Der Satz ist kräftig und klar; die Instrumentation fast allzuvoll, das Ganze, nach jetzigem Maasstab, mehr kurz als lang, nicht schwer auszuführen, obschon es, besonders für die Saiteninstrumente, geschickte Spieler verlangt, und besetzt, ausser diesen, mit 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 3 Posaunen, Trompeten und Pauken.

Te Deum laudamus von G. F. Händel, im Klavierauszuge von J. H. Clasing. Hamburg, b. Cranz. (Pr.

Was der Tonkünstler, der Musik Studierende, was der wahrhaft gebildete Freund dieser Kunst, und namentlich auch der Sänger, der sich von leerem Virtuosenwesen ab-, und mit gleichgestimmten Freunden zusammenthut — was diese alle an dem erhabenen, unsterblichen Händel haben: das wissen wir alle; und was alle diese nach an diesem, bekanntlich einem seiner allerherrlichsten Werke, haben können: das wissen wenigstens die Unterrichteten, und die Andern werden geneigt seyn, es zu erfahren und es sich selbst zu erproben. Es ist nämlich dies *jenes*, vormals weltberühmte, aber nachher, über unmusikalischer Schöwerschwätzerey und flachem Dilettantismus fast verschollene *Te Deum*, das Händel zur Feyer des Utrechter Friedens schrieb; dasselbe, womit er seinen Ruhm in England noch fester, als bis dahin, begründete, und das er selbst unter seinen Kirchencompositionen lebenslang hochhielt. — Von einer Kritik desselben kann hier die Rede nicht seyn. Sie

ist aber auch gewicht nöthig. Hier kann nur der Nöthige von diesem Klavierauszuge erinnert werden.

Dieser ist von dem achtungswerthen C.L. mit grosser Sorgfalt, und zwar nach der von Hiller herausgegebenen Partitur gearbeitet worden. Hillers Hauptverdienst bey dieser Ausgabe war die vollkommen gelungene Unterlegung des kirchlichen lateinischen Textes statt des im Englischen übersetzten, nach welchem Händel, wie in England gebräuchlich, arbeiten musste. Die kaum begreifliche Abschwächung der ersten Einleitung durch Hiller, welche dieser in den Text nahm, doch aber ehrlich in der Vorrede, mit Angabe des Ursprünglichen, anzeigte, ist, wie sich's versteht, abgewiesen, und das Ursprüngliche wieder hergestellt. Die zweyte Aenderung Hillers, die Umschreibung der Ritornelle und einiger Kleinigkeiten in der Begleitung des Satzes: *Per singulos dies* — (S. 32 folgg.) ist aufgenommen worden; und freylich ist das Trompetensolo des Originals nur ein Opfer, das Händel dem zu seiner Zeit bey solchen Feyerlichkeiten Gebräuchlichen darbrachte und darbringen musste. Die Aenderung wäre indess besser, wenn sie mehr händelisch, und nicht so hassisch klänge. Die Einrichtung des Ganzen ist für die Sänger und den Begleiter so bequem, als möglich; der Stich schön und correct; Papier und alles Aeussere sehr gut. So möge denn auch dies rühmenswürdige Unternehmen des Herausgebers und Verlegers recht viel beytragen zur edlern Bildung für den Gesang, und, vermittelst dessen, — was bey solchen Werken, werden sie mit Liebe und Fleiss ausgeführt, nicht fehlen kann, — zugleich zur Anregung des Sinnes für wahrhaft religiöse Musik, ja für Religion selber! —

Wir erfahren, dass diesem herrlichen Werke Händels noch mehrere in gleicher Gestalt durch diesen Herausgeber und Verleger folgen sollen; und zwar zunächst der 100ste Psalm, (das *Laudate Dominum* — gleichfalls zur Feyer des Utrechter Friedens geschrieben;) und das Oratorium: *Judas Maccabäus*, vorausgesetzt, das musikalische Publikum unterstützt dies rühmliche Unternehmen. Wir haben zu viel gutes Zutrauen zu den, eben jetzt wieder zahlreichern Freunden klassischer Musikwerke, als dass wir an dieser Unterstützung zweifeln könnten: und so sehen wir diesen Werken mit Vergnügen entgegen.

Kurze Anzeigen.

Six variations pour l'orgue avec pedale obligée, comp. etc. par C. H. Rink. Premier recueil des variations pour l'orgue. Oeuvre 56. Mayence, chez B. Schott.

Wer hier etwa tändelnde und in das Ohr klingelnde Variationen à la Gelinek oder Steibelt zu finden vermeinen möchte, der irrt gewaltig; es ist Johann Sebastian Bachs geheimnissvoller Geist, der das verwandte Gemüth beseelt, und aus den heiligen Tiefen der Tonsetzkunst, im wundervollen Baue der Accorde und in der Harmonieen reicher Fülle herüberrauscht. Ein kurzes Thema (A moll, 4/4 Takt) des alten Bonomischen Meisters, Corelli, stellt sich in der schlichten Einfachheit jener Zeit dem Zuhörer dar; aber schon in der ersten Variation erheben sich künstliche und genial erfundene Bindungen, welche das anspruchlose Thema in dem Schmucke herrlich verwickelter Harmonieen zeigen. In der zweyten Variation verfolgen sich in Sechzehntheilen kunstreiche Imitationen und das Pedal giebt den festgehaltenen Grundbass. Die dritte ist ein fugirtes Larghetto, in welches auch das Pedal zum öftern, nicht bloss als simpler Grundbass, sondern melodisch und sprechend eintritt. Dieser Variation folgt ein Menuetto, welches insbesondere einen fertigen Pedalspieler verlangt; aber auch, von einem solchen vorgetragen, in dem originellen aber kunstgerechten Gange der Harmonie, jeder Forderung des schärfsinnigsten Kenners entsprechen wird. Die fünfte Variation, ein Adagio cantabile, ist von lieblicher Melodie durchdrungen und eignet sich bey dem tragenden Legato ganz für die sanfteren Register der Orgel. Ein höchst vollendeter Satz aber, der die ganze Fülle harmonischer Tiefe und Gründlichkeit vor uns ausbreitet, ist die letzte Variation. Nach der fugirten Behandlung des Themas, welche die Motive für die Folge giebt, überlässt sich der Tonsetzer der Eingebung seiner Phantasie, welche jetzt in herrlichen und brillanten Verzweigungen, in einem fast durchgehends drey- und öftern vierstimmigen fugirten Satz, den Spieler bis zum Schlusse treibt, der in einer lebendigen Figur des Pedals und in einem einfachen vierstimmig entgegenschreitenden Gange das Ganze rundet. Referent hat viel rühmliches von diesem Werke gesagt, allein er ist in seinem Innern überzeugt, dass der Componist noch über seinem

Lobe stehe. Eleganter Stich und Druck entsprechen der Vorzüglichkeit des Ganzen.

Pot-pourri pour la Clarinette, av. accomp. de 2 Violons, Alto, Basse (Flûte, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors ad libitum), comp. — — par Franç. Danzi. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Eine ernsthafte, gut geschriebene und geschickt zu dem Folgenden hinüberführende Einleitung, dann das schöne, aber nur allzuoft schon variirte Thema Mozart's, das kleine Duett aus *D. Juan*, eigentlich in A, hier in B dur, dies dreymal für die Klarinette mit ziemlich vielen, aber nicht schweren Figuren, in nicht ungewöhnlicher Manier variirt, (das zweyte Mal am glücklichsten) und zur vierten Variation eine Polonoise, bey welcher jene Melodie freyer, und mehr als Veranlassung benutzt ist. Diese Polonoise hat ein vorzüglich artiges Thema, und schliesst für das concertirende Instrument lebhaft, womit zugleich das Ganze beendigt ist. Die Klarinette ist überall natürlich und gut behandelt, weshalb auch nichts schwer fällt; die begleitenden Instrumente sind ganz leicht.

Der kleine Klavierspieler, oder leichte Uebungsstücke in allen Tonarten für den ersten Unterricht im Klavierspielen von J. F. Dotzauer. 48s Werk. 1ster Theil. Meissen, bey Gödsche. (Pr. 1 Thlr.)

Herr Dotzauer liefert hiermit ein für Anfänger wirklich brauchbares Werk, dessen Inhalt ganz dem Titel entspricht. Er giebt zuerst die Tonleiter mit der Fingersetzung für beyde Hände und fügt derselben, während sie bald von der rechten, bald von der linken Hand gespielt wird, eine zweckmässige Begleitung zu, nach Art der Tonleitern in Rode's Violinschule. Dann folgen kurze freundliche und ernste Sätze zur weitern Uebung in der Tonart, mit beygefügter Fingersetzung, viele davon in wohlgelungenen Imitationen. Sie haben übrigens, so wie die Begleitungen der Tonleitern, viel angenehme Abwechselung, und können (nach Hrn. D. Absicht) dazu dienen, jungen Spielern frühzeitig Geschmack für das Ernste und Feyerliche in der Musik einzuflössen. Der Verf. verspricht, im zweyten Theile die Schüler durch bedeutendere Uebungsstücke im höhern Style in das grössere Spiel einzuführen. Es ist demnach dieses achtbare Werk wegen seiner richtigen und sichern Methode Anfängern ganz besonders zu empfehlen.

Ma Fanchette est charmante. Trio favori de deux Jaloux, musique de Gaíl, varié pour la Flûte, avec accomp. de Pianoforte, ou de 2 Violons, Viola et Basse, par L. Drouet première Flûte de la Chapelle du Roi de France. Oeuvr. 21. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis, 16 Gr.)

Hr. D. in Paris hat einen grossen Ruf als Virtuos, und diese seine Composition ist auch für Virtuosen, oder doch sehr fertige und auch in künstlichen Sätzen sehr geübte Spieler. Eine kurze Einleitung, die auf die Hauptfigur des Thema anspielt, führt zu diesem. Es ist munter und angenehm. Dann folgen die vier Variationen. Sie sind abwechselnd in laufenden und mannichfaltig springenden Passagen geschrieben, deren letzte breiter ausläuft und so einen guten, befriedigenden Schluss bildet. Die Begleitung ist höchst einfach und kinderleicht. Das wird besonders reisenden Virtuosen willkommen seyn, wenn sie mit diesen Variationen auch da auftreten wollen, wo sie ein schlechtes Orchester finden. Das Werkchen eignet sich recht gut zu einem kurzen, gefälligen, Jedermann zugleich verständlichen Reisestück für Virtuosen.

Six Duos faciles pour deux Flûtes par E. Gebauer. Oeuvr. 17. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Der Verf. ist als ein erfahrner Componist für dies Instrument bekannt, und hat wahrscheinlich diese Duetts zunächst für Unterricht, Uebung und Unterhaltung seiner Schüler bestimmt — derer nämlich, die zwar über die Elemente hinaus, aber noch nicht weit vorgeschritten sind. Dazu passen sie sehr gut, durch Mannichfaltigkeit, Kürze, Leichtigkeit, und auch durch gute Benutzung der Eigenheiten der Flöte, so weit sie auf dieser Stufe der Bildung schon zur Anwendung gebracht werden können. Zu solchem Behufe ist mithin das Werkchen Lehrern und Schülern, oder auch Dilettanten zur Unterhaltung, mit Grund zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten December. **Nº. 48.** 1819.

Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio, für Dilettanten und Dilettantinnen des Klavierspiels,

von Carl Benda,
pensionirtem Königl. Preuss. Concertmeister *).

Es giebt gegenwärtig viele Dilettanten und Dilettantinnen des Klavierspiels, die es in der Fertigkeit ausserordentlich weit gebracht haben und von dieser Seite nichts zu wünschen übrig lassen, aber im gefühlvollen Vortrage jedes Tonstücke und besonders des Adagio noch zu wenig Genüge leisten. Dazu gehört freylich ein eignes musikalisches Gefühl; da aber, wie mich eine lange *Erfahrung* gelehrt hat, dieses Geschenk der Natur nur wenigen zu Theil geworden ist, so muss man denen, die es entbehren, mit einigen Regeln zu Hülfe kommen, und, so viel sich mit Worten andeuten lässt, erklären, wie sie zu beobachten haben, um das Adagio doch einigermaassen mit Ausdruck vorzutragen, und dies ist der Zweck der gegenwärtigen Bemerkungen.

Unter Friedrich des Zweyten Regierung hatte ich das Glück, als Violinist theils in seinen Kammer-Concerten, theils in den grossen Opern, die besten Sänger und Sängerinnen alter italienischer Schule zu hören, deren Hauptstudium war, das Adagio rührend vorzutragen. Der grosse Friedrich selbst blies das Adagio auf seiner Flöte meisterhaft schön. Nächstdem genoss ich den Unterrichts meines seligen Vaters, des Concertmeisters Franz Benda, welcher überall als ein vorzüglicher Adagio-Spieler damaliger Zeit auf der Violine

*) In unserer Zeit, in welcher der wahre Vortrag des Adagio durch das nachherrschende Streben, mit der höchsten Fertigkeit zu glänzen, immer mehr verdrängt wird, sind gewisse Bemerkungen über diesen Gegenstand von einem erfahrnen Kunstkenner, dessen Name an eine der schönsten Kunstperioden Deutschlands erinnert, und gerade in der gegenwärtigen Beziehung grosses Ansehen für sich hat, doppelt schätzbar und dankenswerth. Dass der gefühlvolle Vortrag der Tonstücke jeder Art die Probe ächter Virtuosität sey, wird niemand bezweifeln; wer es weiss, dass eingeübter Mechanismus, Behendigkeit und Kraft der Finger dabey nicht ausreichen, sondern vielmehr tiefes und feines Gefühl, lebhafte Phantasie und eine gewisse ruhige Fassung und Klarheit des Gemüths nöthig sind, um den musikalischen Ideen nach ihrer verschiedenen Bedeutung ein warmes Colorit, einen lebendigen, mannichfaltigen und doch übereinstimmenden Ausdruck zu geben, dem [illegible] die Einbildungskraft und das Herz [illegible]. Wer mehr vermag der feurige Allegro-Spieler durch blos mechanische Fertigkeit, und es ist ungewiss, ob er auch im Adagio sich wird gehörig mässigen und über die zarteren Gefühle gebieten können, was wohl [illegible] vom aufblühenden Virtuosen zu erwarten ist. Aber eine Stärke der feinen Herrschaft, die ein Meister (z. B. ein Benda, Mozart, Hummel, Dusseck, Kreutzer, Spohr, Hermstedt) im Adagio über seinen Gegenstand zeigt, auch zu günstigen Erwartungen von seinem Allegro berechtigen. Der Verfasser des obigen Aufsatzes hatte ursprünglich zur Erläuterung sechs Adagio's berühmter Meister beygelegt, welche aber die Gränzen des Raums hier aufzunehmen verbieten. Ohne Zweifel hätte man noch mehr Winke über diesen Gegenstand von dem Hrn. Verf. gewünscht, wie er gewiss noch manches Lehrreiche darüber zu sagen haben würde. Allein freylich lassen sich über eine Sache, die am Ende doch hauptsächlich dem eignen Geschmack und Gefühl überlassen bleibt, nicht wohl bestimmte Regeln geben. Was man auch im Allgemeinen über die Wichtigkeit des gesangähnlichen Vortrags, portamento di voce, sostenuto, über deutliche und angemessene Accentuation, stärkere Angabe der Dissonanzen, Schleifen, Binden und sanftes Abstossen der Noten, [illegible] Arpeggien, tempo rubato, crescendo und decrescendo u. dgl. noch lehren könnte, würde theils ohne einzelne Beyspiele nicht genug verständlich seyn, und sich doch am besten nur durch das Hören und durch das Anhören grosser Meister lernen lassen.

anerkannt und geschätzt war. Dieser lehrte mich das Adagio richtig vortragen, und da ich auch von Natur viel Empfänglichkeit dafür hatte, so wurde mir es nicht schwer, ihm nachzuempfinden; und so darf ich wohl, ohne anmaassend zu seyn, mir schmeicheln, ein richtiges Gefühl und Urtheil hierin erlangt zu haben.

Da ich nun von jeher meine Schüler zum ausdrucksvollen Vortrage des Adagio anzuleiten suchte, so kam ich auf den Gedanken, auch ohne die gewöhnlichen Zeichen unter den Noten, als p. und f. und dergleichen, sie dahin zu bringen, dem Adagio-Spiel überall am gehörigen Orte den richtigen Ausdruck — Schatten und Licht — zu geben, und nach vielfältigen Versuchen fand ich folgende Regeln hierzu dienlich:

1) Jedes Tonstück ist aus einzelnen Gedanken oder Figuren zusammengesetzt. Diese muss der Spieler aufzufinden, gehörig abzutheilen und beym Spiel bemerkbar zu machen wissen. Die Abtheilungen der Gedanken sind mehrentheils durch die auf sie folgenden Pausen sichtbar, und so oft sich solche finden, müssen jene sanft ausgehen. Da indessen oft auch in der Mitte eines fortlaufenden Gedankens eine verborgene Abtheilung Statt findet, welche der Spieler nicht sogleich entdeckt, so könnte eine solche verborgene Gedankenabtheilung bey der Note, wo sie eintritt, vielleicht durch ein ganz einfaches Zeichen, ein Comma (,), bemerklich gemacht werden.

Hat der Spieler sich mit dem vorzutragenden Stück auf diese Art vertraut gemacht, so wird er oft die meist erst(en) in der Notenschrift sehr unzuverlässigen Zeichen des Ausdrucks kaum bedürfen, um dasselbe Stück mit gehörigem Licht und Schatten vorzutragen. Das Meiste bietet sich ihm sodann von selbst dar, und er wird nur etwa Folgendes noch zu beobachten haben. Nämlich:

2) Die aufsteigenden Noten müssen nach und nach stärker, die heruntergehenden aber nach und nach schwächer gespielt werden, wie gewöhnlich durch die Zeichen der Zunahme und Abnahme $<$ und $>$ angedeutet wird. Sollte, beym Aufsteigen der Noten, die höchste Note eine Gedankenabtheilung bezeichnen, so würde diese Note mit ein paar vorhergehenden Noten abnehmend schwach gespielt werden müssen.

3) Wenn sich die Noten auf einer Stelle wiederholen, so werden sie schwach angefangen, nach und nach verstärkt, und endlich allmählich schwächer gespielt.

4) Wenn die sich wiederholenden Noten im Bass stehen, im Diskant aber eine lange Note Statt findet, die auf dem Klavier nicht zunehmend oder abnehmend gespielt werden kann, so gilt von diesen im Bass stehenden Noten dieselbe Behandlung, wie von den Diskantnoten.

5) Findet sich eine Wiederholung oder Nachahmung eines Gedankens, so wird sie (wenn der Componist es nicht anders vorschreibt) schwach gespielt. Soll derselbe Gedanke zweymal wiederholt werden, so wird er gewöhnlich das erste Mal schwach, das zweyte Mal aber stark gespielt. Ist dreymalige Wiederholung eines Gedankens nothwendig, so wird die erste stark, die zweyte schwach und die dritte wiederum stark gespielt.

Diese Bemerkung gilt aber mehr für das Allegro, als für das Adagio.

6) Zeigt sich eine Fermate, so spielt man die derselben vorangehenden Noten nach und nach etwas langsamer und gemässigter.

7) Kommen in einem Adagio vorzüglich nachdrückliche Gedanken vor, welche z. B. einen tiefgefühlten Schmerz ausdrücken, so werden sie von einem empfindsamen Spieler sicherlich aufhaltend, d. h. langsamer vorgetragen werden. Dies kann jedoch nicht beschrieben, sondern muss dem Gefühl überlassen werden. Wie oft macht nicht ein blosser Punkt, der beym Spiel zur Note hinzugedacht und ausgedrückt wird, die ganze Stelle noch viel emphatischer.

Zum guten Vortrage gehört aber bekanntlich auch

8) Eine genaue Kenntniss und Beachtung des verschiedenen Werthe der Vorschläge, welche, so bekannt sie aus allen Lehrbüchern sind, doch nicht immer gehörig behandelt werden, und daher hier kürzlich in Erinnerung gebracht werden.

a) Steht der Vorschlag vor einer einfachen, gerade einzutheilenden Note, so nimmt er den halben Werth derselben ein, sie sey übrigens von welchem Werth sie wolle.

b) Steht der Vorschlag vor einer ungeraden, durch einen Punkt verlängerten Note, so nimmt er den eigentlichen Werth der Note hinweg und ihr bleibt nur noch der ungerade Theil, nämlich der Punkt, womit sie verlängert ist.

c) Ein Vorschlag vor zwey gebundenen Noten, von welchen die erstere einen Punkt hat,

nimmt die Note mit dem Punkt hinweg; es entstehen folglich zwey verschiedene Noten, und die Bindung wird ganz aufgehoben.

d) Ein Vorschlag, welcher schnell gespielt werden soll, wird gewöhnlich mit einem Querstrich durch den Stiel bezeichnet.

e) Steht endlich ein Vorschlag vor mehren zugleich anzugebenden Noten, so wird er eben so ausgeführt, als wenn nur die eine Note da wäre, auf die er sich bezieht, und die übrigen Noten werden mit ihm zugleich angeschlagen.

Nicht minder wichtig ist

9) eine genaue Kenntniss und Beachtung der übrigen musikalischen Zeichen, des Trillers, Pralltrillers, Mordenten, prallenden Doppelschlags und des Schleifers, welche sämmtlich eine eigenthümliche Behandlung erfordern, leider! aber oft vernachlässigt und ganz unrichtig angedeutet werden.

Das Zeichen des Trillers hat bekanntlich die Figur *tr* und wie er ausgeführt werden muss, ist hinlänglich bekannt.

a) Das Zeichen des Pralltrillers ist ⁓, welches über die Note gesetzt wird, bey welcher der Pralltriller Statt findet. Er wird so ausgeführt, dass mit der Note, worüber das Zeichen steht, angefangen, die höhere Note dazu genommen, und auf die Hauptnote zurückgekehrt wird. Er besteht also aus drey Noten, die so schnell hintereinander gespielt werden müssen, dass die Hauptnote kaum Etwas an ihrem Werthe verliert.

b) Das Zeichen des Mordenten ist ⁓. Er fängt ebenfalls mit der Hauptnote an, nimmt jedoch eine tiefere Note mit, und kehrt auf die Hauptnote zurück, alles eben so, wie beym Pralltriller.

c) Der Doppelschlag wird mit ∾ bezeichnet, und mit vier Noten ausgeführt, so, dass mit einer höheren Note, als die ist, über welcher das Zeichen steht, angefangen, dann die Hauptnote und die tiefere Note dazu genommen und von dieser auf die Hauptnote zurückgekehrt, der Anschlag dieser Noten aber so schnell gegeben wird, dass die Hauptnote fast nichts an ihrem Werthe verliert.

d) Der prallende Doppelschlag, mit ∾ bezeichnet, wird mit fünf Noten ausgeführt, indem er mit der Hauptnote anfängt.

e) Der Schleifer hat die Figur eines Doppelschlags, nur in umgekehrter Gestalt ∽, wird auch ganz wie dieser behandelt, blos mit dem Unterschied, dass der Schleifer mit der tieferen Note der Hauptnote anhebt, dann die Hauptnote und die höhere Note dazu genommen und von dieser auf die Hauptnote zurückgekehrt, alles übrige, wie beym Doppelschlag, jedoch etwas langsamer ausgeführt wird.

Die hier niedergelegten Bemerkungen haben freylich die nächste Beziehung auf das Adagio-Spiel, sie sind aber ohne Zweifel auch auf jedes andere edle und singbare Stück mit Nutzen anzuwenden. Sie haben sich durch langjährige Erfahrung bey meinen Schülern so bewährt, dass ich die Anwendung derselben mit voller Ueberzeugung für nothwendige und unerlässliche Bedingung eines guten Spiels und Vortrags halte, welchen jeder Componist mit Recht verlangt, der sich bewusst ist, bey seiner Composition so gedacht und gefühlt zu haben, dass seine Composition durch guten und richtigen Vortrag zur Sprache der Empfindung und des Herzens werden kann.

Dass jedoch zum guten Adagio-Spiel auch ein Instrument gehört, welches einen gleichmässigen Anschlag hat, und einen zarten rührenden Vortrag zulässt, versteht sich von selbst.

Es würde mich übrigens sehr erfreuen, wenn meine wenigen Bemerkungen nicht allein als gut gemeint und anspruchslos, wie sie es sind, aufgenommen, sondern auch bey der Anwendung nützlich und bewährt gefunden würden.

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht der Monate September und October.

Hofoper. Das Singspiel *Die beyden Troubadours*, nach *le Prince Troubadour* von Mehul, missfiel so sehr, dass keine Wiederholung desselben mehr Statt fand. Die charakteristische, im Geist des Zeitalters gehaltene, auf National-Melodieen gebaute Musik war für die, durch welsche Süssigkeiten verwöhnten Gaumen der Wiener rein ungeniessbar. — Zum Namensfeste des Kaisers wurde am 4ten October Rossini's vielbesprochener *Ricciardo* mit seltener Pracht aufgeführt. Bekannt ist es, was die italienischen Zeitungen darüber aus-

posaunen, wie nämlich der *divino maestro* hier einen neuen Weg eingeschlagen, und ausschliessentlich der Wahrheit, Natur und edlen Einfachheit, mit gänzlicher Verschmähung der bisher angewandten *Kraftmittel*, gehuldigt habe; ja, selbst der wackere *Cimarosa* musste sich noch im Elysium zum Briefschreiben bequemen, um die Helden des Tages in Weihrauchswolken zu hüllen: diess alles wollte uns nüchternen Dantabao denn doch nicht so ganz einleuchten; im Gegentheile fanden wir, so wie in den uns bereits bekannten Werken dieses Meisters, eben denselben bunt verzierten Gesang, die nämlichen Ueberladungen und unmässigen Anforderungen in der Vocalpartie, dasselbe geräuschvolle Accompagnement, jene ewig wiederkehrenden Tonleniguren und Crescendo's, nebst der unter dem Kommando der grossen Trommel prädominirenden Janitscharenmusik. Was wird nun aber die Welt, was wird die Wiege der Tonkunst — Italien — dazu sagen, wenn sie erfährt, dass dieser als ein *capo d'opera* hochgefeyerte *Richard und Zoraide* hier wenigstens bey der ersten Vorstellung eine durchaus kalte, ganz beyfalllose Aufnahme fand? Unter allen über dieses unerwartete Ereigniss herausgegrübelnden Ursachen dürfte wohl Herr Hofsecretair von Mosel in der hiesigen musikalischen Zeitung die einzig wahre angegeben haben, nämlich dass die Anhänger R.s *zu viel*, die Verehrer der ächt dramatischen Musik *zu wenig* charakteristisches darin für ihren Gaumen gewahrten, und darum eine doppelte Unzufriedenheit entstand. In der That scheint der Tonsetzer bisweilen in höhere Regionen sich aufschwingen zu wollen, und besonders sind die Recitative meist trefflich angelegt und das Situationen entsprechend gehalten; auch viele einzelne Schönheiten überraschen den Kunstverständigen auf die angenehmste Weise, darunter gehören Die Einleitung der Ouverture, — ein Terzett mit Chor, — mehre Pezzi des ersten Finale's, — ein Duett von Richard und Zoraide, — ein Quartett, und ein pikanter kleiner Chor. Aber gerade diese heterogenen Bestandtheile vollenden auch die Harlekinsjacke, geben dem Ganzen einen zwitterartigen Anstrich, und machen somit einen Totaleindruck unmöglich, wenn das Buch wohl auch redlich sein Scherflein beyträgt, welches, bey einer Preisaufgabe für das inhaltleerste, den höchsten Grad von Langeweile bezweckende Kunstprodukt, unbestritten allen seinen Mitbewerbern obsiegen müsste. Nicht minder liess die Darstellung gar manches zu wünschen übrig. So war die Parthie des Agorant für Hrn. Forti keineswegs geeignet; denn ein noch so geschickt angewandtes Falset ist nicht im Stande, in mehrstimmigen Sätzen, wo auf einen hohen Natur-Tenor gerechnet ist, kräftig durchzugreifen; eben jener Mangel an Ausdauer machte Hrn. Babnigg unfähig für die anstrengende Rolle des Richard; die beliebte Altistin, Mad. Waldmüller war in dieser Oper nur wenig beschäftigt, und Mad. Grünbaum — Zoraide — wollte des Guten gar zu viel thun, und erregte mitunter für ihre Lungenflügel gerechte Besorgnisse. Wer hingegen auf prachtvolle Decorationen, auf ein splendid glänzendes Costume den höchsten Werth setzt, fand hier, wie gewöhnlich, die reichlichste Befriedigung. Bey den folgenden Darstellungen suchten R.s Satelliten die Ehre ihres Lieblings durch den ungestümsten Applaus zu retten, es gelang ihnen auch, weil sie keine Gegner hatten, indem diese, hinlänglich gesättigt durch den einmaligen Genuss, es für rein überflüssig hielten, deshalb ihre Börsen neuerdings in Contribution zu setzen. — Im

Theater an der Wien, welches gegenwärtig — zur Lockspeise für die Lottofreunde — von innen ganz neu decorirt ward, sahen wir am 10ten September Spontini's *Vestalin*, eigens einstudiert, zur Gastrolle der Dem. Pfeiffer, welche die Julia ganz vorzüglich sang. Die reich besetzten, mit Delikatesse und Präcision ausgeführten Chöre, die treffliche Begleitung des Orchesters, das schauwürdige Ensemble, so wie Hr. Spitzeder als Pontifex wurden nach Verdienst gewürdigt; die Partieen des Licinius und der Oberpriesterin sind aber sowohl für Herrn Schütz, als für Dem. Schwarz, vor der Hand wenigstens noch, zu gewagte Aufgaben, und die Rolle des Cinna liegt gleichfalls nicht in dem Stimmenumfang des Herrn Seipelt. — Am nächsten wurde die komische Oper: *Der Barbier von Sevilla* sehr beyfällig aufgenommen. Hier lebt und webt Rossini recht eigentlich in seiner Sphäre, alles athmet Laune, Munterkeit und Frohsinn und von Ernst ist gar keine Rede. Eine Bassarie die Tenorcavatine, ein Duett, ein Terzett, das Quintett und das erste Finale sprachen vorzüglich an, und enthalten wirklich einen Schatz freundlich lieblicher Melodieen, wenn gleich Plagiate und Reminiscenzen wieder mit Händen zu greifen sind. Die Ouverture ist dieselbe aus der



Oper: *Elisabeth*, aber hier, wo Komus waltet, ungemein passender; wahrscheinlich mangelte dem Meister Zeit und Lust, eine neue dazu zu componiren. Im Schlussgesang kömmt ein zuckersüsses Duettino vor, ähnlich in Form und Manier jenem aus der *diebischen Elster*, welches schon dieser Blutsverwandtschaft wegen dreymal da capo gerufen wurde, als aber bekannt ward, dass dieses Pezzetto nicht in der Original-Partitur vorfindig, und erst eingelegt worden sey, rümpfte man gewaltig die Nasen, vermeinend, es klänge doch nicht ganz ächt rossinisch. Ey! ey! ey! — Unter den Sängern zeichneten sich die Herren Jäger und Seipelt vorzugsweise aus, und Dem. Schwarz leistete, was man von einer angehenden Kunstjüngerin zu erwarten berechtigt ist. Nur Hr. Schütz war ein gewaltig steifer Figaro, und Bassi eine grelle Carricatur.

Seit dem 29sten October wird unausgesetzt, vielleicht schon gegen zwanzigmal, ein neues biblisches Drama: *Noah*, mit Musik von Hrn. Operndirector von Seyfried gegeben, welches tagtäglich noch immer das Haus, und somit auch die Kasse füllt. Die Schaulustigen finden in der That hier die ergiebigste Ausbeute, sie sehen: 1. Einen optisch dargestellten Sonnenaufgang; 2. das Paradies in blendender Klarheit, in wahrhaft überirdischem Lichte; Engelsgesänge erklingen aus den Höhen, und köstliche Blumendüfte entquillen daraus; 3. die Strafe der Frevler, welche es ersteigen wollen, in einem Flammenmeere; 4. den Untergang der Welt, und die Vernichtung des sündigen Menschengeschlechts in den alles verschlingenden Wasserfluthen; endlich die Errettung der Auserkohrnen, ihr Dankopfer und das Symbol der Versöhnung, den dreyfachen Regenbogen, nebstbey eine Reihe meisterhaft gemalter Dekorationen, Gruppirungen, Tableaux u. s. w. dass das Auge beynahe ermüden könnte. Für einen kräftigen Ohrenschmaus ist nicht minder gesorgt; diese Arbeit reihet sich ehrenvoll an die früheren klassischen Leistungen dieses Meisters, und besonders über alles Lob erhaben sind die energischen, grandiosen Chöre, die auch unverbesserlich vorgetragen werden, und unter welchen folgende den Preis verdienen: 1. Die Introduction. Indem nach der feurigen Ouverture in D, einem der glänzendsten und kunstreich gearbeiteten Instrumentalstücke, — ein zarter Ritornell in G den anbrechenden Morgen, und das Erwachen der ganzen Natur geschildert hat, bricht das sich versammelnde Volk in einen Jubelgesang an die Sonne aus (B dur), welcher auf Wechselchöre berechnet ist, deren eine Hälfte die Solosänger und Sängerinnen *hinter* der Bühne bilden, und welcher gegen den Schluss durch ein effectvolles fugato einen neuen Aufschwung erhält. Die Begleitung ist so brillant, als es die Situation erfordert, aber durchgehends dem Style entsprechend, consequent, und nie die vorgesetzte ernste Bahn aus dem Gesichtspunkt verlierend. 2. Das Halleluja bey dem Opferzug (C dur), ein durch die eigenthümliche Struktur höchst originelles Tonstück. Das Orchester führt den einfach edlen Gesang, der in stets anschwellender Kraft alternirend allen Instrumenten zugetheilt ist; darüber liegt in den canonisch eintretenden, sich immerwährend nachahmenden Singstimmen eine in breiten Massen durchgeführte Choralmelodie, die wenigen, aber sinnvollen Modulationen, die streng contrapunktische Ausarbeitung, die Majestät in der langsam sich fortwälzenden Vokalpartie, die imposante Wirkung aller Blechinstrumente vollenden den religiösen Eindruck, versetzen in die andachtvollste Stimmung, und erheben das Gemüth zur erhabensten Begeisterung. 3. Der Hymnus an die Gottheit (Es dur), meist sechs- und siebenstimmig, von lauter Solostimmen vorgetragen; ein rührender, herzinniger Wechselgesang, voll interessanter Harmoniefolgen und mit einer meisterhaften Stimmenführung. 4. Das erste Finale (E dur), welches mit dem allgemeinen Freudenchor in dem Augenblicke beginnt, als ein Blitz das Opferlamm verzehrt, ein kolossales Tongemälde, recht aus einem Guss geformt, alle Stimmen und alle Bläser tragen in gehaltenen Noten volle Akkorde vor, indem sie dem Allmächtigen Lob, Preis und Dank zujauchzen, das Quartett wogt, die Harmonien des Grundbasses in Achteln durchlaufend, unaufhaltsam fort, bis ein gewaltiger Donner das allgemeine Frohlocken urplötzlich unterbricht, und Gottes Stimme aus den Wolken dem Noah die Strafe der Sünder, und die Erhaltung der Gerechten verkündet. Die folgenden Worte des im Bewusstseyn der Schuld am Boden liegenden Volkes: „Des Ew'gen Richterstimme — im Staube betet an" — mit halber Stimme, die Zunge den Dienst versagend, gleichsam nur gestammelt, sind von unbeschreiblichem Theatereffekt, und schliessen den Akt eben so wahr, als ästhetisch schön. 5. Der Chor von Sem und seinen Gefährten, welche

das Paradies zu suchen ausgezogen sind), und sich auf der beschwerlichen Bahn gegenseitig zur Ausdauer ermuthigen (D dur): ein trefflich angelegter und ganz herrlich instrumentirter Satz, für die im Heiligthum der Kunst nicht vollkommen Eingeweihten die Krone des ganzen Werkes; die harmonisch antwortenden Perioden in den Singstimmen, das einzig überraschende Crescendo und Decrescendo, die sich so sanft auflösenden Bindungen in den Violinen, das unheimliche Flüstern der Blasinstrumente, der gewaltige Eintritt der schmetternden Trompeten, Hörner und Posaunen, die wenigen, aber auch desto wirksameren Kraftschläge der Pauken, alles zusammengehalten, so zu sagen gefesselt durch einen Basso continuo, geben ein gerundetes, in sich abgeschlossenes Ganzes, wie wir uns nicht erinnern, auf der Bühne bisher noch ein ähnliches wirksameres gehört zu haben. 6. Der Chor von seligen Geistern im Paradiese (C dur), höchst einfach und melodiös, nur von Harfen begleitet, ohne Ausweichung in fremde Tonarten, dass die Klänge sich immer mehr und mehr verstärken, indem aus dem Nebelmeere das Paradies in überirdischer Klarheit strahlend sich gestaltet, erhöht den magischen Zauber. — Der kurze, wahrhaft wüthende Chor der verruchten Menge, indem Noahs Bruder zum Tode geschleppt werden (D moll, $\frac{4}{4}$). Wie mannichfaltig und wirksam die contrapunktische Kunst mit Verstand als Mittel angewendet werden könne, ist hier allerdings bewiesen, denn die canonischen Eintritte der Singstimmen „Opfer, falle“ unter dem gellenden Geschmetter des ganzen Orchesters, machen den furchtbarsten Contrast. 8. Das letzte Finale (E moll), ein wahrhaft erschütterndes Tongemälde der allgemeinen Vernichtung, hier ist erschöpfend alles geleistet, was in dem Wirkungskreise des Instrumentals liegt, denn das Wehgeheul der von den Wasserfluthen Verschlungenen, das Brüllen des Donners, das Leuchten der zischenden Blitze in der schwarzen Finsterniss, des Sturmes Brausen, das Geprassel der entwurzelten Bäume, die herabströmenden Regengüsse; und nun allmählig der Uebergang zur Beruhigung der empörten Elemente, die Gewässer versinken, lachende Fluren kommen zum Vorschein, auf einem Hügel thront die schützende Arche, überschüttet vom euhmenden Regenbogen, knieend bringen Noah und die Seinigen dem Herrn das Dankopfer und Engelschöre preisen unter Harfenklängen Gottes Güte. So kurz dieses Halleluja der Sphärenbewohner ist, so eindringend sind nach dem Aufruhr der ganzen Natur solche reine Melodieen und der gänzliche Schluss kann nicht befriedigender gedacht werden. — Auch die melodramatischen Scenen sind sehr gehaltvoll, analog der Handlung, durchgehends charakteristisch, und den Affekten genau sich anschmiegend. Noahs Gebet, nur von drey Violoncellen begleitet, des Engels Sendung, ein zartes Adagio in E dur, von Flöten und Klarinetten vorgetragen, ein äusserst lieblicher Marsch der Opfermädchen, G dur, die Vorbereitung von Japhets Monolog, ein sehnsuchtsvolles, liebeathmendes Larghetto in B dur, mit Wechselsolo's der Oboe und Klarinette, des Horns und Fagotts, die Erscheinung von Kains Schatten, C moll, durch unterirdische grause Akkorde von Posaunen, Hörnern und Trompeten, unter einem monotonen fortwährenden dumpfen Paukenwirbel recht gespenstig ausgemalt, und Chams Verzweiflungsscene sind von ausgezeichnetem musikalischen Werthe, und bezeugen, dass sich der Tonsetzer Wahrheit und Natur zum unerlässlich zu befolgenden Grundgesetz, ohne Rücksicht auf den herrschenden Zeitgeschmack, gemacht habe, und die Mittel, seinen Gegenstand würdig zu behandeln, aus sich selbst zu schöpfen vermöge. Die Darstellung war in allen Theilen vollkommen gelungen, und desshalb des gerechten Lobes und ungetheilten Beyfalls werth. — Im

Theater in der Leopoldstadt findet eine Posse mit Musik von Herrn Kapellmeister Volkert: *Der Geist auf der Bastey*, vielen Zuspruch. Das eigentliche Leben erhält sie erst durch den Komiker Raymund als Geist. — Ein junger Tenorist, Herr Teels, debutirte mehrere Male mit eingelegten Arien und berechtigt zu Erwartungen. — Im *Wald bey Bondy* gastirte sowohl hier als im Josephstädtertheater ein vierjähriger Zögling des Salzburger Schauspieldirektors Ferrari, und überstrahlte an Gewandtheit, und dadurch, dass es seine Rolle bis aufs Und pünktlich memorirt hatte, alle seine bisherigen Vorläufer.

Concerte. Madame Feron liess sich vor ihrer Abreise noch einmal im grossen Redoutensaale und zum gänzlichen Beschluss noch viermal im Theater an der Wien mit stets wachsenden Beyfall hören. Sie sang Arien von Puccita und wieder von Puccita, als Zugabe aber jedesmal die Variationen über das Alpenmädchen, in deren Vortrag sie wirklich einzig genannt zu werden ver-

ihnet. Der guten Frau fehlt vielleicht nur der glänzende Anwurf einer Angehre, um mit dieser in die Schranken treten zu können. Oft gehörte Ouverturen und Concert-Sätze der Künstler Pechatscheck, Selher, Bayr, Linke, Herbst u. a., nebst kleinen Lustspielen, oder Kinderdivertissements füllten die Lucken aus. — Am 8ten September war ebendaselbst eine Abendunterhaltung zum Besten des Theatral-Armen-Fonds. Eine neue Ouverture von Herrn Kapellmeister Brandel in Carlsruhe ist gründlich gearbeitet, aber zu wenig pikant, rein Roman, um aufzufallen. Eine andere strepitose von Cherubini ist jene, von welcher wir unlängst Incarten, sie möge wohl aus einer andern Feder geflossen seyn. Gesungen wurde: 1. Von Herrn Jäger, eine sehr rezernde Romanze mit Guitarrenbegleitung, 2. von Herrn Seipalt eine gewaltig langweilige Polonaise von Cavos; 3. von Dem. Pfeiffer eine Arie aus *Elisabeth* und zwey Duetten, der eine aus derselben Oper mit Herrn Jäger, das andere mit Frau von Biedenfeld, aus *Ricciardo e Zoraide*. Eine von Herrn Jäll gespielte Violin-Polonaise, mehrere Declamationen und ein grosses Tableau fanden Beyfall. — Am 14ten October war in diesem Theatre, nebst der Vorstellung eines Lustspiels, gleichfalls eine musikalische Arademie, worin sich Dem. Hartmeyer aus Zürch zum ersten Mal hier öffentlich producirte. Es wurde gegeben: 1. Die Ouverture aus *Gabrielle d'Estrees* von Mehul; 2. Arie aus *Torvaldo und Dorliska*, von Rossini, gesungen von Dem. Hartmeyer; 3. Flöten-Polonaise von Fürstenau, vorgetragen von Herrn Professor Seyller; 4. Arie von Coccia, gesungen von Dem. Hr. 5. Declamation. 6. Duett aus *Tancredi*, gesungen von Dem. Hr. und Fräulein Mi- lein. — Die junge, vielversprechende Sängerin besitzt eine vorzüglich gute, helltönende Stimme, aber leider auch eine veraltete Methode. Wenn sie in eine geläuterte, geschmackvolle Schule kömmt, und durch angestrengte Uebung ihren Vortrag ausbildet, kann sie eine bedeutende Kunststufe erreichen. Herr Seyller mag vielleicht seine Epoche gehabt haben, jetzt verlangt man mehr. — Noch einer ausgezeichneten Genusses muss hier erwähnt werden, welcher uns während der Anwesenheit ihres Musikdirektors, Herrn Friedrich Schneider, zu Theil wurde. Es ward uns nämlich das seltene Vergnügen, sein Meisterspiel auf der Orgel bewundern zu können. Seit Albrechtsberger und Vogler zu den Vätern eingegangen sind, hörten wir nichts ähnliches; ja, er übertrifft beyde an Reinheit, Deutlichkeit, consequenter Durchführung, Ideenreichthum, und ist Selbstherrscher des Riesen-instrumentes. Unvergesslich wird uns sein Wunderspiel bleiben: möge auch er, der freundliche, gefällige Mann, der still bescheidene Künstler sich zuweilen seiner hiesigen zahlreichen Freunde wohlwollend erinnern!

Recension.

1. *Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle*, comp. par *Joachim Eggert*. Oeuvr. 5. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis, 1 Thlr. 8 Gr.)
2. *Sonate pour Pianoforte, avec Violoncelle ou Flûte obligée, dediée etc. par M. Henkel.* Oeuvr. 50. Offenbach a. M. bey J. André. (Preis, 2 Guld. 45 Kr.)
3. *Sonate fürs Pianoforte, mit obligater Begleitung von Violoncelle oder Klarinette etc. von demselben*, 55stes Werk. Bey demselben Verleger. (Preis 2 Guld. 50 Kr.)

Mit Musikalien und Büchern, die im Druck erscheinen, hat es in vieler Hinsicht gleiche Bewandtniss. Viele sollen sie kaufen und Nutzen und Unterhaltung aus ihnen schöpfen, aber nicht Alles ist für Alle. Die Bildung in Wissenschaft und Kunst ist so verschieden, als die Fähigkeit, und eben so verschieden sind die Bedürfnisse des Publikums. Ein grosses, kunstvolles, rein gedachtes und ohne Künsteleyen ausgeführtes Tonstück mag zwar auch dem weniger gebildeten, empfänglichen Hörer gefallen, und wenigstens eine dunkle Ahndung von seinem Sinn und Wesen geben; aber manche schwierigen Werke sind doch beynahe nur für den wirklichen, harmonieverständigen Künstler, der auch allein die wahre Kunst von dem leeren künstlichen Unsinn auszuscheiden vermag, ganz geniessbar. Die angehenden Musiker und Dilettanten, die noch nicht alle verwickelten harmonischen Verbindungen fassen können, suchen für ihren nähern Bedarf, für den Grad ihrer Bildung und Fertigkeit, gewiss Stücke von leichterer, begreiflicherer Art, die ihnen dann besser zusagen. Und ist nicht diese Klasse die zahl

reichste unter uns? Daher ist es sehr dankenswerth, wenn sich sowohl grosse Künstler in die Sphäre des Allgemeinverständlichen herablassen, als auch diejenigen, denen ihr Genius keine höhere Bahn vorschreibt, in diesem Fache arbeiten, zumal da in unseren Zeiten Tonstücke, die das Mittel zwischen dem ganz Leichten und dem ganz Schweren halten, immer noch nicht im Ueberfluss heraus kommen. Die obengenannten drey Werke gehören zu dieser Gattung.

Das Quartett No. 1, dessen Verfasser sich schon als guter Klavierspieler und in mehren Werken als gefälligen Componisten bekannt gemacht hat, besteht aus einem Allegro (G moll), Adagio (D dur) und Allegro vivace (G dur). Ersteres enthält angenehme Melodieen und mehre anhaltende, wohlklingende, auf regelmässige Harmoniefolgen gegründete Passagen. Es herrscht nach der gewöhnlichen Weise gute Ordnung, und nur der Uebergang zur Haupttonart im zweyten Theil scheint Rec. für seine Simplicität ein wenig zu lang ausgedehnt. Das Adagio ist recht cantabel und von ruhigem, edeln Ausdruck, der letzte Satz munter und fliessend, doch zu sehr mit gebrochenen Akkorden überfüllt, ebenfalls an einigen einfachen Stellen zu lang gedehnt und daher nicht der vorzüglichste. Die Begleitinstrumente sind zwar obligat, aber leicht und ohne grosse Bedeutung, doch bilden sie immer zur rechten Zeit, für sich, angenehme Zwischensätze. Demnach ist dieses Quartett gewiss für Manche angenehm, die gerne mit Begleitung mehrer Instrumente spielen und Schwierigkeiten nicht zu überwinden vermögen. Der Druck ist schön und correct.

Wie jetzt mehre Componisten, hat Hr. F. zur Bezeichnung des höchsten Grades der Schwäche, einige Male ppp gesetzt, wir finden dieses unstatthaft. Denn bekanntlich bedeutet schon pp pianissimo oder am leisesten: nun ist es nicht möglich, noch leiser, als am leisesten zu spielen, ohne ganz stille zu seyn, folglich muss dieses der äusserste Grad bleiben und der Gebrauch eines dreyten p ist zwecklos, oder die Bedeutung der gepaarten pp wäre ganz aufgehoben, deren alte, wohlerworbene Rechte, so wie die Rechte des Superlativs, Rec. aber hiermit feyerlich verwahrt haben will. Soll nach dem pianiss. noch ein Grad der Schwäche ausgedrückt werden, ehe das p mancando erfolgt, so kann dieser durch p assai, oder mehr p bezeichnet werden, wodurch dann auch der Missbrauch der ppp, welcher verursacht, dass sie nicht gehörig beobachtet werden, vermieden wird.

No. 2 und 3 gehören ebenfalls in die oben bezeichnete Kategorie, und es sind Rec. schon mehre ähnliche Werkchen von Hrn. H. bekannt, die recht gefällig sind. No. 2 ist noch etwas leichter, als No. 3, enthält aber dennoch einige Arbeit für die Finger und ist an Modulationen sehr arm, nur sind einige Uebergänge nicht ganz sorgfältig eingeleitet, wie Seite 14, Takt 6 — 7, und bey der Uebertragung der Partie des Violoncells für die Flöte, sind in der Harmonie einige kleine Härten entstanden, z. B. Seite 6, Zeile 5, Takt 1 und 3, wo die Flöte, weil ihre Tonlage zu hoch ist, statt des Grundtons lieber einen andern Ton des 7 4 2 Accords verdoppeln sollte. Eben so im Adagio, Takt 53 und 55. Auch muss daselbst im 54sten Takte, in der Pianoforte Stimme die letzte Note im Bass nothwendig es heissen, und im 55sten Takt muss das Violoncello beym dritten Viertel das heben.

No. 3. ist nicht allein etwas länger, sondern auch etwas schwerer, und, bey gefälligen Melodieen, ebenfalls mit gut in den Fingern liegenden Läufen wohl bedacht. Diese Sonate kann daher angehenden, aber doch schon etwas vorgerückten Klavierspielern empfohlen werden.

In beyden Sonaten sind die begleitenden Instrumente unentbehrlich, und führen abwechselnd die Melodie. Uebrigens sind die Werke gut auf Stein gedruckt und haben nur wenige Druckfehler.

Musikalisches Anagramm, von Friedr. Kuhlau.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № VII. 1819.

Gesuch.

Ein hohes Haus im hiesigen Lande sucht einen sittlich fein gebildeten Mann, welcher die höhere Ausbildung dreyer, schon seit mehreren Jahren im Fortepianospielen und im Gesange gründlich unterrichteter junger Damen zu besorgen, die Fähigkeit besitzt, und nächstdem auch wenigstens so viel Violon spielt, um selbige mit demselben begleiten zu können. Ein wer etwas vorzügliches zu leisten, und dieses auf eine oder die andere Art zu beweisen im Stande, auch diese Musiklehrerstelle, welche übrigens alle Annehmlichkeiten eines häuslichen und freundschaftlichen Umgangs gewährt, sogleich anzutreten geneigt ist, wende sich in portofreyen Briefen an den

Organisten *Gopel*, zu Rostock in Mecklenburg.

Anzeige.

Bey Unterzeichnetem sind von ungefähr 400 französischen Opern, sowohl die gestochenen Partituren, als wie auch die besonders gestochenen und geschriebenen Instrumentstimmen käuflich um einen billigen Preis zu haben. Sie werden sowohl einzeln als in grössern Partieen abgegeben. Das gedruckte Verzeichniss davon ist bey Unterzeichnetem gratis zu haben. Anfragen und Bestellungen bittet man sich postfrey aus. Mainz, im November 1819.

Carl Zulehner.

Neue Musikalien, welche der Unterzeichnete von Herrn Meinhold in Dresden mit Verlagsrecht käuflich übernommen hat.

Eisrich (Musikdir. in Riga), 5 Lieder mit Begleitung des Fortepiano, 7tes Heft. [illegible] 12 Gr.
Brasilla, 3 kleine Gesänge für Diskant und Tenor mit Begleit. des Fortep. [illegible] 12 Gr.
Kummer, F. A. 44 Danses (5 Polonaises, 5 Walses, 2 Masurs, Monimer Cotil.), p. Pianof. 16 Gr.
— 48 Danses (10 Walses, 4 Quadrilles, 4 Allemandes et 12 Ecossaises), p. Pianof. 18 Gr.
Kummer, F. A. 3 Thèmes avec Variations faciles, p. Pianof. Oeuv. 2 [illegible] 8 Gr.
— Variations et Rondeau p. Pianof. à 4 mains. Oeuv. 5 [illegible] 12 Gr.
Kummer, G. H. Concerto tres facile p. le Violon principal, avec acc. de 2 Violons, Viola et Basso obligées, 2 Hautb. 2 Cors, Tromp. et Timp. ad libit. Oeuv. 20 [illegible] 1 Thlr. 4 Gr.
Mergenroth, Ouverture p. Pianof. à 4 mains. Oeuv. 2 [illegible] 10 Gr.
Tietz, 8 Extraites du Theatre Royale à Dresde, p. le Pianof. [illegible] 8 Gr.

Leipzig, im October 1819.

Friedrich Hofmeister.

Ankündigungen.

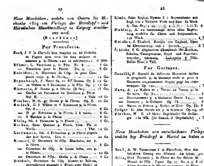
Pappe, J. W. Kirchenmusik für vier Singstimmen und Orgel, bestehend aus: 1) Choral, 2) Chor, 3) Recitativ, 4) Duettino, 5) Chor, 6) Choral, gr. 4. Berlin, bey Dümmler. 1819. 6 Gr.

Der Titel dieser Schrift zeigt schon an, was man in derselben zu suchen hat, es hat sich der Herr Verfasser durch dieselbe um den religiösen Gesang sehr verdient gemacht.

Bey Ferd. Oehmigke in Berlin ist so eben erschienen:

Der Dorfwahrsager, ein Nachspiel mit Gesang und Tanz. Text und Musik von J. J. Rousseau; zur beybehaltenen Composition metrisch bearbeitet und mit den (sauber gestochenen) Melodieen herausgegeben von Carl Dielitz. gr. 8. 1820. geh. Preis auf Schreibpapier 1 Thlr. Velinpapier, 1 Thlr. 12 Gr.

Jedem Freunde der Dichtkunst und Musik gewiss eine willkommene Erscheinung, so wie auch wegen des eleganten äussern Ausstattung ein sehr passendes Weihnachts- oder Toilettengeschenk für Gebildete.



Neue Musikalien, welche von Ostern bis Michaelis 1819 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

(Beschluss)

Für Pianoforte.

Bach, J. S. le Clavecin bien tempéré ou 48 Préludes et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs p. le Pforte. ... 6 Thlr
Böhner, L. Variations p. le Pfte. No. 8 ... 6 Gr
— Variations pour le Pforte. No. 9 ... 6 Gr
Boieldieu, A. Ouverture de l'Op. le petit Chaperon rouge p. le Pforte. ... 10 Gr
Beyenburg, F. Baron de, 12 deutsche Dansen. Op. 6 ... 12 Gr
— 12 Walses et 8 Ecossoises p. le Pfte. Op. 7. ... 10 Gr
Clementi, M. Sonate p. 2 Pfortes. (B dur). ... 16 Gr
— Gradus ad Parnassum ou Exercices p. Pforte Vol. II. ... 2 Thlr 16 Gr
Fischer, M. G. gr. Sonate p. le Pforte. Op. 5. ... 12 Gr
Gerlach, C. 6 Walses et 6 Ecossoises p. le Pforte. Op. 3. ... 8 Gr
— D. gr. Polonoise p. le Pforte, à 4 mains. ... 8 Gr
— 6 Marches p. le Pforte ... 8 Gr
Klein, Bd. 8 Variations p. le Pforte ... 8 Gr
Kuhlau, Conr. Quatuor p. Pforte, Vlon. Vla et Vcelle ... 1 Thlr 12 Gr
Laudemann, Dd. 6 Polonoises p. le Pforte d'après des Airs Russes. Liv. 1 ... 12 Gr
Rossini, G. Ouverture de l'Op. Elisabetta, arr. p. le Pforte ... 8 Gr
— Ouverture de l'Op. la Gazza ladra, arr. p. le Pforte. ... 12 Gr
— Ouverture de l'Op. Otello p. le Pforte ... 8 Gr
Steibelt, Ouverture de l'Op. Romeo et Juliette, nouvellement arrangée p. Pforte avec Violon et Violoncelle. ... 16 Gr

Für Gesang.

Bach, J. S. Achtstimmige Motette: Lob und Ehre und Weisheit. Partitur ... 16 Gr
Boieldieu, A. le petit Chaperon rouge (Rothkäppchen), Oper im Klavierauszug, franz. und deutsch. ... 4 Thlr
Eberhardt, [illegible] der Sänger am Zither. Sammlung neuer und froher Lieder mit Begleitung der Guitarre. ... 2 Thlr. 8 Gr
Cherubini, L. Requiem, Messe f. 4 Singstimmen, Klavierauszug von Fr. Schneider ... 2 Thlr
Hesse, A. F. Salve Regina mit unterlegtem deutschen Texte f. 4 Singstimmen ... 16 Gr
Klein, Bd. Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. ... 12 Gr
— 6 geistliche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. ... 8 Gr

Klein, Salve Regina, Hymne f. 1 Sopranstimme mit Begl. von 2 Violinen Viola und Bass. 5te Werk [illegible] ... 8 Gr
Mühling, A. 12 vierstimmige Arien ohne Begleitung, vorzüglich für Chöre und Singanstalten. 19te Werk. ... 1 Thlr
Rossini, J. Elisabeth Königin von England, Oper im Klavierauszug, ital. u. deutsch. ... 5 Thlr
Schicht, J. G. Allgemeines Choralbuch für Kirchen, Schulen, Gesangvereine, Orgel- und Pianofortespieler, 4stimmig. Ladenpreis 8 Thlr. Subscr. Preis 5 Thlr.

Für Guitarre.

Carulli, F. Recueil de différents Morceaux faciles et progressifs p. la Guitarre seule et pour 2 Guitarres soigneusement doigtés pour les commençans. Op. 100. ... 1 Thlr
Nava, A. 12 Walses et 1 Thème au Variat. p. la Guitarre. Op. 51 ... 6 Gr
— Divertissement p. 2 Guitarres Oeuvr. 52. ... 12 Gr
— Sonatine p. la Guitarre. Op. 53 ... 3 Gr
— Variat. et Polonoise p. Violon et Guit. Op. 54. ... 8 Gr
Präger, H. Airs choisis arr. p. la Guitarre. Op. 29. ... 20 Gr
Fischer, M. G. 48 kleine Orgelstücke für Anfänger. 13te Wk. (5te Samml. d. Orgelstücke) ... 1 Thlr

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bach, A. W. Variationen f. d. Pianoforte, über den beliebten Gesang von Himmel: An Alexis. ... 12 Gr
Ries, Ferd. Fantaisie p. le Pforte sur des thèmes de Mozart de l'Op. Figaro. Op. 77. No. 2 u. 4 ... 16 Gr
— 8tme Sonate p. le Pforte. en accomp. de Flûte ad lib. Op. 78 ... 16 Gr
Beethoven, L. v. 8te gr. Sinfonie in F dur. 93s Werk im Trio f. Pforte, Violin et Violoncelle ... 2 Thlr. 8 Gr
— dieselbe für 2 Pianoforte. ... 2 Thlr. 8 Gr
— dieselbe für 4 Hände. ... 2 Thlr 8 Gr
— dieselbe für Pianoforte allein ... 1 Thlr 16 Gr
Moscheles, J. Einleitung und Variationen f. d. Pianoforte, über ein beliebtes österreichisches National-Lied. 39s Werk. ... 16 Gr
Fuess, Joh. Ferner 1 d. Pianoforte, mit Begleitung einer obligaten Violine. 38s Werk. ... 20 Gr
Payne, H. Echo f. d. Pianoforte. ... 6 Gr
Töne aus der Schlacht von Waterloo, eingr. für das Pianoforte ... 21 Gr

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten December. **No. 49.** 1819.

Il Barbiere di Siviglia, Oper in zwey Acten, von Rossini.

Wenn ich bey der Anzeige dieser Oper meine gewöhnliche aphoristische Methode gegen die analytische vertausche; so mögen meine Leser diesen Umstand nicht dem Werthe des Werks zuschreiben, sondern einzig und allein dem Rufe, welchen Rossini's hiesige persönliche Freunde dieser Oper schon viele Monate vor deren Aufführung zu verschaffen gewusst hatten. Hiermit glaube ich, ein vorläufiges Urtheil über dieses Meisterstück, wie es die hiesigen Italiener bisher genannt, ausgesprochen zu haben. Zuerst ein paar Worte über den ebenfalls umgearbeiteten Text des Beaumarchais'schen Stucks. Wenn in *Figaros Hochzeit* sich die armseligen Betriebe sündlicher Weltmenschen breit machen, wenn der grosse Haufe dem Treiben der beyden Hauptpersonen etwa mit demselben Interesse zusieht, als wäre es eine Scene zwischen zwey Gaunern, von denen der eine den andern bestehlen will, wenn der Verfasser, ein durch Erregung der Lustseuche im Publikum auch dessen Interesse für sein Stück rege zu machen, nicht allein eine bis dahin uns rein geschienene Weiblichkeit von dem Hauche einer strafbaren Leidenschaft anwehen lässt, sondern sogar eine kindliche Seele zum Schlupfwinkel allzufrüher Lasterhaftigkeit macht; so erblicken wir dagegen im *Barbier von Sevilla* wirkliche kräftige, ich möchte sagen, südliche Menschlichkeit, nemlich Liebe, Eifersucht und Verschlagenheit, letztere keine rhetorisch-witzige, als Abstractum eigner auf unrühmlichem Wege gemachter Erfahrungen, sondern als natürliche Nothwehr gegen die Willkührlichkeiten des Schicksals. Uebrigens sind alle Tugenden der Personen des letztgenannten Stucks in *Figaros Hochzeit* in eben so viel Laster geworden: im Barbier verlässt der Graf, von der Macht einer glühenden Liebe gefesselt, die glänzenden Zirkel der Hauptstadt und irrt verkleidet in der Provinz umher, um einem Frauenzimmer zu folgen, die er nur einmal gesehen, aber nie gesprochen hat; Rosine liebt den Grafen, den sie für einen armen Jüngling hält, um seiner selbst willen; Bartolo, der uns durch die über seine Mündel ausgeübte strafbare Tyranney eben so verächtlich, als durch seine Liebe zu derselben, lächerlich geworden ist, erregt dennoch Interesse, weil wir in ihm den leidenden Theil und in seinen Handlungen nur Schritte einer erlaubten Nothwehr sehen, und Figaros Betrügereyen und Intriguen erscheinen uns, wie schon oben gesagt, als natürlicher Ankampf gegen das ihn verfolgende Schicksal, wo nicht erlaubt, doch wenigstens menschlich entschuldigungswürdig. In *Figaros Hochzeit* hingegen ist die wahre moralische Kehrseite des vorigen Gemäldes zu finden: hier ist der Graf ein gemeiner Verführer, doppelt lasterhaft, weil er eine junge liebenswürdige Gemahlin betrügt und ein unschuldiges Mädchen verderben will; die Gräfin verliert ihre Ansprüche auf unsere Achtung, weil wir in ihr eine strafbare Leidenschaft für einen Knaben erkennen sehen, die durch dessen Mucalität weder physiologisch motivirt, noch sittlich entschuldigt werden kann; *Figaro* endlich, über dessen Gaunerey im ersten Stücke Hunger und Noth einen, freylich sehr durchsichtigen, Schleier geworfen hat, wird in der Fortsetzung, wo ihn Wohlhabenheit umgibt, zu einem wahrhaft verächtlichen Subjecte. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist es begreiflich, warum *Figaros Hochzeit*, als eine unmoralische geschmacklose Ausgeburt, die obendrein durch ihren gesucht-geschraubten, forcirten und doch nachlässigen und uncastrirten Dialog anstössig wird, dem *Barbier von Sevilla* bey weitem untergeordnet steht. Sein

wahrhaft dramatisches Verdienst, das darin besteht, dass der Betrüger immer der Betrogene ist, bleibt dabey gänzlich unangetastet. Sehen wir auf die Grundlage und den eigentlichen Charakter des *Barbiers von Sevilla*, so wird uns klar, dass sich nicht leicht ein Stück vollkommener zur musikalischen Composition eignet, als eben dieses. Diese Wahrheit ist durch die Erfahrung bestätigt worden: wo ist ein musikalisch-gebildetes Gemüth, das sich nicht an der Paesiello'schen Composition dieser Oper bis tief ins Herz hinein erfreut hat? Ich weiss wohl, dass es Leute gibt (und leider gehöre ich denn und wann selbst zu der Zahl derselben), denen die Produkte dieser Componisten lauter Saft ohne Kraft scheinen. Mich dünkt, diese Leute haben an sich nicht Unrecht, glaube aber auch, dass dadurch das hohe, geniale (ich sage mit Fleiss, geniale) Verdienst Paesiello's nicht geschmälert werde. Denn, wie bey der physischen Erziehung nicht gleich mit Rockenbrot und Rindfleisch, sondern mit dem süssesten aller Säfte, mit der Muttermilch nämlich, der Anfang gemacht wird; so möchte jede musikalische Bildung anfangen, wo nicht die zarte Empfänglichkeit des musikalischen Säuglings durch den Saft der klassischen Italiener (zu denen gehört freylich zu einer Zeit, wo geistloses, erbärmliches Haschen nach Verstandes- und Witzes-Effecten zu sublimen Berühmtheit, zu Reichthum und Titular-Ehren führet, Paesiello nur noch bey einigen Sonderlingen, die nicht mit der Zeit fortgehen und deren Stimme in der Wüste erschallt) auf die Mozart'sche und ähnliche Kraft vorbereitet würde. Des zarten Jünglings Seele ergötze sich an der Kunst der Melodie der Italiener, dem Manne biete die deutsche Harmonie die substantiellere Nahrung dar, die seinen Bedürfnissen von Nöthen ist. So wird jedem und allem sein Recht angethan! Komme ich nun auf die neue Rossini'sche Composition des *Barbiers von Sevilla* zurück. Was würde man in Deutschland sagen, wenn ein deutscher Componist eine *Mozart'sche* Oper abermals componiren wollte? Auf welche Weise hat aber Hr. Rossini die Paesiello'sche Oper umgearbeitet? Man sollte sagen, damit sich die diamantne Klarheit, die reizende Lieblichkeit, die höchste Zweckmässigkeit und die weiseste Bedeutsamkeit der Paesiello'schen Composition durch die chaotische Verwirrung, die bleyschwere Ueberladung, die verzweifelte Dehnung und die wahrhaft unverständige, kein Maass noch Ziel kennende Unmässigkeit, die die Hauptcharakterzeichen der Rossini'schen Composition sind, zur glänzenden Verklärung in jene hehre Regionen schwinge, wohin weder Schnörkelwege, ungezügelte verständliche Rohheit, noch barocke Abklaubereyen, mit musikalischen Würfeln erzeugt, zu gelangen vermögen! Wenn ich im wirklich höchst erzürnten Gemüthe ein so nachtheiliges Urtheil über den nämlichen Componisten fälle, der mir ehemals in seiner *Italiana in Algeri* und in seinem *Matrimonio per raggiro* neben viel zügelloser Rohheit Funken eines grossen Genies zu verrathen geschienen; so muss diese neue Composition des nämlichen Componisten allerdings ein durchaus verfehltes Produkt seyn. Und als solches hat sich der Rossini'sche *Barbier von Sevilla* vor einem ganzen grossen, aus den gebildetsten Personen von ganz Europa zusammengesetzten, Publikum gezeigt. Ganz insbesondere hat man sich auf den Gesichtern dieses Publikums die deutlichsten Zeichen des Missmuths malen sehen bey dem ungebührlich in die Weite und Breite ausgesponnenen Singsange, der vom Anfange bis zum Ende in dieser verunglückten Composition herrscht: der Componist scheint in der That an den Schluss haben finden zu können. Und so sollte es von dieser Rossini'schen Oper nicht heissen: aller Anfang, sondern vielmehr alles Ende ist schwer. Diesmal haben weder mehre hundert Freybillette das Publikum, noch die gewöhnlichen wichtigen Beweggründe der Journalisten das allgemeine Urtheil zu bestechen vermocht: ersteres hat gepfiffen und letztere haben getadelt, die meisten offen, einige in der bekannten Ja- und Nein-manier. Im ersten Finale zeigt sich das, was ich im *Matrimonio per raggiro*, gleichfalls in dessen erstem Finale, für Züge einer wirklichen Genialität gehalten habe, was sich aber jetzt als blosse auswendig gelernte Mechanismen bewähren, nämlich eine Menge im raschesten Tempo herauf- und heruntersteigende Achtelterzen, abwechselnd vom Grundtone und der Dominante im Basse begleitet, wodurch Glocken und Raben, Ambosse und Löwen, Windmühlen und Pferdegewühl, welches den Leuten im Kopfe sitzt, gemalt werden. Alles und Jedes ist übrigens, wie schon gesagt, dergestalt in die Länge und Breite ausgesponnen, jedes verständige Bewusstseyn, mit einem Worte, alles Maass und Ziel dermaassen unter die Füsse getreten, dass nicht der roheste ungebildetste Zuhörer

sich des Ekels nicht erwehren kann. Und dies ist Rossini, derselbe Rossini, den nicht allein Italien für seinen ersten Componisten erkennt, sondern das sogar den Deutschen jetzt mit seinen ernsten Opern in Entzücken versetzt! Nun, dem Manne fällt es wohl noch einmal ein, *die Zauberflöte, Don Juan* und *Figaros Hochzeit* von neuem zu componiren. Dann können die geschmackvollen deutschen Publico, denen diese Mozart'schen Compositionen nach und nach zu veralten scheinen, sich von neuem zu ergötzen beginnen! Vielleicht wird man bis dahin in Deutschland mit dem besagten *Barbier von Sevilla* vorlieb nehmen wollen. Und damit man im voraus in Deutschland wisse, was Einzelnes an diesem merkwürdigen Produkte Schätzbares sey, so will ich nur noch sagen, dass der Federkiel, der die Worte ungeändert hat, im richtigsten Ebenmaasse mit demjenigen steht, aus dem die Noten zu denselben geflossen sind. Der Paesiello'sche Text hält sich, so verständig als möglich, an das Beaumarchais'sche Stück in allem, was die Grundlage der Situationen und ihre unmittelbare äussere Darstellung anbetrifft, wobey er sich alles und jedes Zusatzes enthält und nur die unmusikalischen Auswüchse des lasciven Mundwitzes, wo sich dieser etwa gar zu breit auslässt, ausmerzt. Aber der Rossini'sche Bearbeiter hat nichts bey weitem sauer werden lassen. Man höre! Der Graf Almaviva, der im Originale, wie billig, so leise als möglich auftritt, um weder sich selbst, noch seine Liebe zu compromittiren, bringt in der neuen Travestirung (und dies ist das unglückseelige Produkt sowohl in poetischer als musikalischer Hinsicht) ein ganzes Regiment Musikanten mit, die der Geliebten (wohlgemerkt einer verheiratheten Frau, für welche nämlich Rosine vom Grafen gehalten wird) eine Nachtmusik aufspielen. Nachdem dies geschehen, müssen die Kerle für die grossmüthige Bezahlung, die ihnen der Graf hat reichen lassen, wie besessen einen Chor herschreyen, über die Worte: *Grazie, Eccellenza*: warum? damit sie der Graf mit Fusstritten von dannen jagen kann! Wenn diese geistreiche Einleitung, die nur darum dazustehen scheint, damit Hr. Rossini hat seinen Chor mit Solostimmen in die Systeme einmölzen können, auch eben nicht spanisch ist; so muss sie doch jedem gebildeten Sinne höchst spanisch vorkommen! So ist nun nicht allein die zweckmässig-einfache Paesiello'sche Einleitung: *Ecco l'ora s'avvicina*, sondern auch Figaro's: *Il piano è la pigrezza*, nebst dem folgenden Duette und besonders das so lieblich ruhende: *Io son Lindoro* gänzlich unterdrückt worden, und die Scene zwischen Almaviva und Figaro schliesst mit einem Ensemblestück, wo es in den beliebten Achteln (mit Vierteln oder gar mit halben oder ganzen Takten hält es der Componist nicht) in die Höhe und Tiefe und in die Breite und Länge geht, dass man die Geduld darüber verliert. Basilio ist unter allen am besten weggekommen, denn seine Arie: *La calunnia* ist in ihrem ersten Theile die unverkennbarste Reminiscenz von der Paesiello'schen Arie, von dem zweyten Theile, der Hrn. Rossini angehört, will ich schweigen. Wenn Paesiello den Bartolo in so ächt italienisches musikalisches Komik seine: *Veramente ho torto, è vero* singen lässt, so ist aus der Rossini'schen Arie alle ironische Bedeutung, alle witzige Gemüthlichkeit verschwunden und an deren Stelle Notentiraden getreten, von denen man weiter nichts begreift, als dass ein Takt auf den andern folgt, bis am Ende des letzten, aber zehn Minuten zu spät kommt! Aber den allerschmählichsten Eingriff in die Paesiello'sche Composition hat sich der neue Componist insofern zu Schulden kommen lassen, als sich Rosinen von obligater Klarinette begleitete Arie: *Già riede il genio soffiretto*, durch die allererbärmlichsten Variationen über eine venetianische Barcarola, die mir in meinem Leben vorgekommen sind, hat ersetzen lassen müssen. Doch hiermit sey der Aufzählung der Erbärmlichkeiten, die sich in diesem sogenannten Meisterstücke vereinigen lassen, ein Ende gemacht. Was die Aufführung anbetrifft, so steht diese in jeder Hinsicht im Einklange mit dem Werthe der Oper. Wenn sich der Mühe schwerlich verlohnen möchte, etwa auf die Prophezeihung, dass aus Regen und Staub Koth entstehen würde, stolz zu seyn, so habe ich es auch ganz gleichgültig mit angesehen, dass sich Pellegrini in der Rolle des Figaro als den vollendetsten Charlatan gezeigt hat: mit ah ah und ih ih lässt sich ein Rossini, der dergleichen selbst genug machen kann, nicht ankommen, und so ist denn mit dem ersten aller Sänger, wie ihn die Pariser Journalisten nennen, in der besagten Rolle so absolut Null von Null aufgegangen, dass die ehrlichen und geistvollen Musikkenner die Schuld auf die Undankbarkeit der Rolle schrauben, obgleich sie selbst

noch vor einigen Monaten surpassirt hatten, Rossini habe den Figaro für Pellegrini gesetzt und dieser darin hundert Mal hintereinander furore gemacht: die Wahrheit gebietet mir zu sagen, dass der Rossini'sche Figaro, wenn ihm nur Stimme und nicht blos Fistulanz (möge die Gemeinheit des Ausdrucks die Gemeinheit der Sache bezeichnen) zugebracht wird, eine wirklich glänzende Basspartie ist. Garcia, der in der Rolle des Grafen zum ersten Mal wieder aufgetreten ist, hat seit seiner Abwesenheit viel an Stimme eingebüsst und will nun den Verlust durch Kunststücke ersetzen; das Publikum hat sich jedoch gegen diesen Tausch sehr kalt bezeigt und nur die geprüftesten Freunde haben Stand gehalten. Uebrigens muss es Verwunderung erregen, dass Hr. Garcia, der selbst ein Spanier ist, sich so sonderbar in einem spanischen Granden ausnehmen kann. Was Madame Ronzi-Debegnis anbetrifft, so weiss ich recht wohl, dass es einem Franzosen schier unmöglich fällt, einer schönen Frau etwas anders als die Vollkommenheit nachzusagen. Da ich aber kein Franzose bin, so kann ich nicht verschweigen, dass Töne, die da klingen, als fielen Erbsen von der Treppe (wie ich mich des Vergleichs schon einmal bedient habe), eben so wenig Gesang sind, als recht hübsche einzelne Augen-, Hände- und Fussbewegungen eine wahrhaft schauspielkünstlerische Darstellung ausmachen. Bartolo wird von Graziani auf eine Weise vorgestellt, dass man offenbar sieht, die Italiener verlieren (vielleicht seit dem politischen und schauspielkünstlerischen Einflusse der Franzosen) immer mehr den Begriff der wahren poetisch-komischen Buffonerie, in der sie unter den neueren Völkern ein Muster aufgestellt hatten; aller poetische Zusammenhang, alle künstlerische Einheit wird jetzt von ihnen auf der Destillir-Retorte des Witzes zu Sylbenstechereien und Verstandesoperationen abgezogen. Von der komischen Kraft, welche mir ehemals an italienischen Schauspielern vorgekommen ist und die den Zuschauer bis ins Innerste des Herzens zu ergötzen vermochten, ist jetzt weder in Italien, noch im Auslande, wo sich italienische Theater befinden, die geringste Spur mehr vorhanden. Aeusserlich kann man das daraus abnehmen, dass mehrentheils das Recitativ sich zu einem gesprochenen Dialog muss herabwürdigen lassen, welcher letztere allerdings mehr im Stande ist, den Zwecken der witzigen Rede förderlich zu seyn, als die gesetzvolle Lauheit der in Noten gesetzten Sprache. Ja, es steht zu erwarten, dass nach Verlauf von zehn Jahren das Recitativ vielleicht ganz und gar von den italienischen Theatern verbannt seyn dürfte.

Paris, Ende Octobers 1819.

G. L. P. Sievers

Nachrichten

Musikalisches Allerley aus Paris vom Monate October 1819.

Seit Hr. Pellegrini nicht allein nach seiner Krankheit zum ersten Male wieder in der *Donna di genio volubile* vor leeren Bänken aufgetreten, sondern auch im Rossini'schen *Barbier von Sevilla* sein seidnes Costum (welches mir übrigens mit den Worten *Quella figura grotesca e comica*, wonach recht wohl zusammenzupassen schien) mehr, als er selbst bemerkt worden ist, haben, sagt man, die sämmtlichen Journalisten beschlossen, die Apotheose dieses Sängers, zu der schon die reichsten Opfer dargebracht waren, noch fen einige Zeit aufzuschieben.

Der Geist des Aufruhrs ist in die grosse Oper gefahren. Die Mitglieder lassen, heisst es, ihre Stimmen (man weiss, was das für welche sind) gegen die Wahl des neuen Directors erschallen. Der alte, Hr. Persuis, wusste den rechten Effekt zu bezwecken, nämlich die *Effekten* in der Theatercasse. Wo solcher reeller Nutzen sich mit ins Spiel mischt, da drückt man ein Auge zu über Herrschsucht und Despotismus. Aber Herr Persuis ist nun abgetreten von der Bühne, das heisst, von der brettenen der grossen Oper (es thut allen seinen Freunden weh, dass er es, wie man sagt, nächstens auch von der weltlichen thun will) und man hat ihm einen Nachfolger gewählt. Dies ist der berühmte Geiger Viotti. Gegen diese Wahl erheben sich aber sämmtliche patriotisch-gesinnte Gliedmassen der grossen Oper, Kehlen, Arme und Beine: sie möchten einen legitimen und keinen usurpirenden Director haben, nicht einmal einen legitimirten, wie der naturalisirte Hr. Spontini seyn würde, dem sie Unerfahrenheit, wie Hr. Cherubini, dem sie Nervenschwäche und wie Hr. Päer, dem sie seinen barschikosen Bonhommie vorwerfen. Sie möchten einen Director aus ihren eigenen Mitteln haben? Aber wen? Das wissen sie

selbst nicht! Einstweilen wird nun von der Ernennung des Herrn Viotti, als von einer ausgemachten Sache gesprochen. Ich aber glaube nicht eher daran, als bis ich denselben im Orchester vor der Partitur stehen sehen werde.

Ich erinnere mich nicht, in meinen Berichten über die Pariser Operntheater je der Rousseau'schen Oper *Le Devin du Village* gedacht zu haben. Dass die Pförtnerin des Hauses in der Rue J. J. Rousseau, wo Rousseau ehemals gewohnt hat, auf dessen Schlafmatze, die sie den Neugierigen vorzeigt, Werth setzt, ist begreiflich; dass aber ganz Frankreich bey jedesmaliger Anhörung der benannten Oper in Jauchzen und Wonne ausbricht, das wäre unbegreiflich, wenn man nicht wüsste, dass Frankreich das unmusikalischeste Land auf der Welt ist. Dass die Rousseau'sche Musik natürlich ist, das ist das Feldgeschrey der Enkel derjenigen Menschen, die den Componisten bey seinen Lebzeiten in die Acht erklärt haben! Mit diesem Urtheile glauben sie geschehene Dinge ungeschehen machen zu können. Aber natürlich sind viele Dinge, ohne dass sie deshalb irgend jemand schön oder angenehm nennen möchte. Dreyschleifer, Trinleo, das Wiederholungszeichen 𝄇 und der hüpfende Bass, das sind die Künste des *Dorfwahrsagers*. Hillers *Jagd* ist (und ganz im Ernste sey es gesagt) ein wahres Kunstwerk dagegen. Der Text ist gleichfalls ein ganz unbeschreiblich langweiliges und unmusikalisches Ding: die Monerliesa zweifelt an der Liebe ihres Jürgen, da gibt ihr der Michel, der (niemand erfährt wie?) in den Geruch eines Wahrsagers gekommen ist, den ungemein tiefgesuchten Rath, sie möge „*paroître aimer un peu moins, pour être aimée davantage.*" Man sieht, der Verfasser des Emile und der neuen Heloise hat sich in alle Töne zu stimmen gewusst!

— Das italienische Theater hat *Figaros Hochzeit* wieder zur Aufführung gebracht. Levasseur von der grossen Oper ist darin zum ersten Male als Graf aufgetreten. Dieser Sänger, der schon ehemals in London bey dem dortigen italienischen Theater angestellt gewesen, besitzt eine Stimme, die dem Chaos gleicht: es konnte alles daraus gemacht werden, wenn der Geist Apollos sich darauf herablassen und Licht darin werden lassen wollte. Aber noch ist dieser ganze Sänger todt und sein Gesang klingt, wie ein Instrument: ein gutttönender Contrebass, hinter der Coulisse gestrichen, würde dieselben Dienste leisten. Als Schauspieler gleicht der Mann einem Automate; seine Bewegungen sind so scharf, dass man bey jeder derselben glaubt, das Räderwerk, welches sie in Bewegung setzt, knarren zu hören. Madame Mainvielle-Fodor hat zum ersten Male wieder die Gräfin gesungen. Wenn ich von der einen Seite frey und offen gestehe, dass ich in dieser Frau ein bedeutendes Talent anerkenne, von der andern aber auch ihren Gesang dieser Rolle ganz und gar verfehlt finde, so ist dabey nichts weiter zu verwundern, als die zunehmende Befangenheit, mit welcher diese Sängerin seit ihrer Rückkehr nach Paris dergestalt zu kämpfen hat, dass es ihr noch in keiner einzigen Rolle möglich gewesen ist, den ganzen Umfang ihres Talents zu entwickeln. Wie ein Krampf befällt es sie jedesmal, wo sie einen nur mittelmässig hohen Ton angeben muss, und die Angst verursacht ihr eine fieberische Hitze, wo sie sich der Trockenheit der Lippen nicht erwehren kann. In der Rolle der Gräfin Almaviva musste diese Befangenheit um so heftiger seyn, als Madame Fodor hier mit der Rückerinnerung des Publicums an alle ihre bedeutenden Vorgängerinnen, worunter ich nur Madame Barilli nennen will, zu kämpfen hatte. Madame Ronzi-Debegnis hat die Susanne gesungen. Diese Frau ist als Sängerin sowohl, wie als Schauspielerin, einer Mustercharte von kostbaren Stoffen zu vergleichen. Aber so wenig die darin enthaltenen Proben schon ein Kleid ausmachen, eben so wenig wird Madame Ronzi je eine eigentliche Sängerin werden, sondern immerdar nur ein niedliches Flickwerk bleiben. Barilli ist ein recht jämmerlicher Figaro. Und da ihm das selbst recht wohl bekannt ist; so hat er die Administration gebeten, ihm die Rolle abzunehmen. Das wird geschehen, sobald Porto wieder eingetroffen ist. Denn Pellegrini möchte jetzt noch weniger, wie vor der Vorstellung des *Barbier von Sevilla*, geneigt seyn, sich an Mozart zu vergreifen, im eigentlichen und uneigentlichen Sinne.

Seit ich weiss, was die hiesige Tonmusik selbst in den geringsten Privatzirkeln zu bedeuten hat, ist mir, wenn ich eine Einladungskarte bekomme, der gewöhnliche Zusatz auf denselben: *Il y aura un violon*, recht angenehm. Ich wünschte, die deutschen Stadtmusikanten hörten einmal mit ihren eigenen Ohren, welche Aufmunterung hier auf Bällen vorhanden ist. Selbst in den kleinsten Weinschenken-Gärten (guinguettes) unmittelbar vor



den Barrieren der Stadt, wo die Handwerksleute tanzen, gibt es Musik, deren sich adeliche und fürstliche Bälle in Deutschland nicht zu schämen brauchen. So ist mir ein Garten vor der *Barriere des Martyres* (am Fusse des Montmartre, der seinen Namen selbst von *mons martyrum* herleitet) bekannt, der sich durch sein Orchester ganz insbesondere auszeichnet. Auf meinen Spaziergängen vor dieser Barriere war es mir stets vorgekommen, als hätte ich nie eine glänzendere, vollstimmigere und präciser ausgeführte Tanzmusik gehört. Eines Tages, wo der ferne Klang derselben (ich stand auf dem höchsten Steinbruche des Montmartre, wo man fast dieselbe vortreffliche Aussicht geniesst, wie neben der Meridian-Pyramide auf dem eigentlichen Berge) besonders angenehm zu mir heraufschallte, konnte ich der Begierde nicht widerstehn, mich von dem eigentlichen Bestande dieser Musik näher zu unterrichten: es war mir nicht begreiflich, wie dieser kleine Garten ein Orchester von zehn bis zwölf Leuten (denn so hoch schien sich mir die Anzahl derselben zu belaufen) zu unterhalten vermöchte. Ich trete ein, winde mich durch die Freude und den Jubel des Gartens bis zum Tanzplatze, und suche auf der hochemporstrebenden Tribune das Orchester auf. Was erblicke ich? Einen alten weisshaarigen, wenigstens siebenzigjährigen Greis, der mit zitternder Hand den Contrabass streicht und den ich für ein Automat gehalten haben würde, wenn sich nicht (wie gewöhnlich bey alten Franzosen der Fall zu seyn pflegt) alles Leben seines mürben Körpers in seinem ungemein feurigen Auge wiedergespiegelt hätte, ferner einen ersten Geiger, etwa von derselben Gattung, der mit hohler Grabesstimme die Touren des Tanzes abschrie *), ein Kind, kaum allerhöchstens zehn Jahre alt, das die kleine Flöte bliess, wahrscheinlich der Sohn des ersten Geigers, wenigstens schloss ich dies aus der liebevollen Aufmerksamkeit, welche derselbe, trotz seiner Hand- und Mundarbeit, mit dem Kopfe auf das Spiel des Knaben zu heften wusste; einen zweyten Geiger, dem Trunk und Liederlichkeit aus allen Gesichtsmuskeln sah und der in gänzlicher apathischen Abspannung den linken Arm, der die Geige hielt, auf das linke Bein gestützt hatte und in dieser nach links und vorwärts gebückten Stellung über die Saiten strich, als würde ihm von hinten der Arm geführt und endlich fünftens einen höchst lebhaften, nach allen zwey und dreyssig Gegenden der Windrose wohl gemachten Kauz, den närrischten Frilefanz, der mir (dies will viel sagen) bis dahin in Frankreich vorgekommen war, der die Klarinette, die er an die Lappen hielt, mehr zu Salutationen gegen die ihm befreundeten Damen, als zu musikalischen Zwecke, vor dem Munde zu halten schien. Diese fünf Menschen waren es, die die höchst angenehmen Contretanze von Collinet mit einer Präcision ausführten, die mich in Verwunderung gesetzt hatte. Möge hier einiger der künstlerischen und mechanischen Mittel Erwähnung geschehen, durch welche dieses Tanzorchester sowohl, wie jedes andere (denn in der Regel bestehen sie alle nur aus fünf Personen), so grosse Wirkung hervorzubringen vermag. Zuvörderst ist die Ausführung, was Zeitmaass und äussere Fertigkeit anbetrifft, in Frankreich unstreitig vollendeter als in Deutschland. Diesem grossen Vorzuge schliessen sich zwey andere an, die von nicht geringerer Wichtigkeit sind, nämlich Reinigkeit und Reinstimmen. In beyden stehen besonders die deutschen Orchester den französischen bey weitem nach und das darf niemanden auffallen, der mit mir annehmen vermag, dass die Reinheit des Tons mehr auf methematischem, als romantischem Principe beruht und dass folglich das Gehör des Franzosen reiner seyn muss, als das deutsche, besonders als das italienische **).

*) Auf den öffentlichen Bällen zu Paris, ja selbst auf Privatbällen, wo ein grosses und gemischtes Tanzpublicum versammelt ist, muss der erste Geiger, zur Vermeidung jeder Verwirrung unter den Tanzenden, bey jedem Anfange einer neuen Tour den Namen derselben abschreyen. Diese Vorsicht ist darum so nöthig, weil sonst die junge Paare, welche die eine Hälfte des Paars zu beobachten hat, während die andere die jedesmalige Tour tanzt, zu unvermeidlichen Zerstreuungen Anlass geben würde.

**) Hier muss freylich eine Einschränkung gemacht werden, deren Grund mir selbst sehr lange Zeit nicht hat deutlich werden wollen. Man vernimmt, zum Beyspiel selbst im [illegible] Orchester, sehr häufig an einem oder dem andern Blasinstrumente, doch nie an einem Saiteninstrumente, einen vielleicht um Viertelston oder Achtelston zu tiefe oder zu hohe Stimme. Warum hören das die Musiker nicht, wenn, wie ich behaupte, sie ein so gutes Gehör haben? Mich dünkt, es herrscht zwischen den Tönen der Saiteninstrumente und denen der Blasinstrumente eine ganz besondere, ich

Endlich trägt zu der Vortrefflichkeit der französischen Tanzmusik noch die zweckmässige Vertheilung der Haupt- und begleitenden Stimmen unter die respectiven Instrumente bey. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass die kleine Flöte im steten Einklange mit der Hauptstimme von dem besten Effekte ist. Da dieses Instrument aber, zur Erholung des Spielers, nothwendig Ruhepunkte haben muss; so tritt dann und wann die Klarinette an ihre Stelle, und greift die Melodie in der höheren Octave auf, wogegen die erste Geige in die mittlere hinabsteigt. Die zweyte Geige begleitet nie die erste Geige in Terzen, sondern bewegt sich stets zur Ausfüllung des leeren Raums zwischen Bass und Oberstimme, in den bekannten verschiedenen Achtel- oder Sechzehntelfiguren. Zuweilen wird sie hier auch durch die Klarinette unterstützt. Uebrigens muss das zum Lobe der französischen Tanzcompositionen gesagt werden, dass ein Haschen nach Effekt durch barocke Moll- oder syncopirende Figuren oder durch gesuchte Uebergänge und Fortschreitungen in ihnen weit seltener ist, als in den deutschen Compositionen derselben Gattung. Auch macht man hier aus dem Vortrage der Tanzmusik gewissermassen ein besonderes Studium und die Aufführer derselben, unter denen es, wie den obenangeführten Collinet, recht verdienstliche Künstler giebt, finden es nicht unter ihrer Würde, sich als solche jedesmal in den öffentlichen Ankündigungen namhaft machen zu lassen.

Nachdem Hr. Alexander Piccini, der Cousin des berühmten Componisten gleiches Namens, in seiner zuletzt gelieferten Composition: *La Rancune supposée* (einem von Marmontel hinterlassenen, wirklich ganz erbärmlichen Texte, wo ein ungeschliffener Bauer, aus Neid über den reichen, aber menschlich-gesinnten Nachbar, seiner Tochter das Versprechen abnöthigt, mit dem Sohne desselben, ihrem Liebhaber, zu brechen, wirklich die gewöhnlichste, (ich möchte fast sagen) die gemeinste Musik geliefert hat, die mir je vorgekommen ist, wird auch der Herr Louis Piccini, der rechte Sohn Piccini's, mit einer Oper: *Les deux Normands* betitelt, in die stets offenen Schranken treten, wo fortwährend die künstlerische Erbschaft des grossen Meisters (eine andere hat dieser Mann, dem die arithmetischen vier Species eben so fremd waren, wie die musikalischen, nicht hinterlassen), zu erkämpfen ist. Der Herr Louis hat schon mehre Opern angefertigt, die ich aber nicht kenne, weil sie sämmtlich von der Bühne verschwunden sind.

Die so eben genannte *Rancune supposée* macht mit den beyden einactigen Opern: *Le Testament et les Billets doux* und *Edmond et Caroline* die Trilogie derjenigen dramatischen Bestrebungen aus, welche es darauf abgesehen haben, dem Theater Feydeau den schmähligsten Untergang anzurichten. Dieser wird nicht auf sich warten lassen, sobald nur erst mit der Schöpfung eines zweyten komischen Operntheaters auch neue Dichter, neue Componisten und neue Schauspieler entstanden seyn werden. *Edmond et Caroline*, ein verbrauchtes, aber sehr artig durchgeführtes Sujet, wo sich ein Neffe, der gegen den Willen eines Onkels geheirathet hat, in das Schloss desselben stiehlt und dort unter erborgtem Namen für sich und seine Frau Verzeihung zu erhalten weiss, hat eine Musik, um deren Verfasser (Hrn. Kreubé, Orchester-Anführer des Theaters Feydeau und Violinist der königlichen Kapelle) es mir leid thut, dass er, wie man sagt, mein Landsmann ist. Den Text kann ich deutschen Musikern zur Composition anempfehlen. *Le Testament et les Billets doux*, von Herrn Aubé, der mir weiter nicht

möchte sagen: Elementar-Verschiedenheit- statt, als blos todte Erzeugnisse eines unorganischen Wesens, fallen dem Gebiete der mathematischen Wissenschaften anheim, dahingegen die Töne der Blasinstrumente, als das Produkt organisch-lebendiger Bestrebungen, nur von der eigentlichen menschlich-musikalischen Bildung ausgehen und dahin wieder zurückkehren. Aus diesem Unterschiede ergibt sich zugleich die Nothwendigkeit, dass der Franzosen kaum wahrhaft menschlich rühren Tönt auf den Blasinstrumenten mächtig seyn können, denn dieser wird zunächst aus innersten Gemüthe des Künstlers selbst, und nur mittelbar durch das Gehör erzeugt, dahingegen der Saiteninstrumentalist seinen Ton unmittelbar mit der Hand und dem Gehöre, und nur entfernt mit der Seele hervorbringt. Ich könnte die hier begonnenen Folgerungen noch weiter fortsetten und sagen, dass aus demselben Grunde auch die Künstlerthum auf den Saiteninstrumenten leichter zu erlangen steht, als auf den Blasinstrumenten, obgleich letztere leichter zu erlernen sind als erstere. — Vielleicht giebt mir dieser Stoff nächstens Veranlassung zu einer ausführlichen Abhandlung über die Natur der Saiten- und Blasinstrumente.

bekannt ist, besitzt unstreitig die beste Musik, die sogar dann und wann an Originalität hinstreift. Der Text ist ein langwieriges Intriguenwesen, was selbst den curiosen Liebhaber nicht zu befriedigen vermag. Es ist Schade, dass die Musik dieser Oper nicht an *Edmund und Caroline* angewandt werden kann.

G. L. P. Sievers.

Den neuesten Nachrichten aus Mayland zufolge, war Rossini daselbst Anfangs November angekommen, um die erste Karnevalsoper zu componiren. Bey seiner Abreise von Neapel wurde auf dem Theater St Carlo eine neue Oper von ihm gegeben; diese hiess: *Bianca, ossia, la donna del lago*, nach einer englischen Novelle bearbeitet. Nach Rossini's eigener Aeusserung fand sie Anfangs keinen Beyfall, doch glaubte er, sie werde ihn in der Folge erhalten.

Herr Meyerbeer hatte bereits die zweyte Karnevalsoper (*Francesca da Rimini*) für die Scala zu componiren angefangen, als auf einmal das Buch von der Censur verboten wurde, und da er nicht sogleich ein anderes taugliches Buch fand, so machte er sich von seinen ohnehin unentgeltlich eingegangenen Verbindungen los, und er schreibt daher diessmal nicht für das Mayländer Theater.

Herr Ayblinger hat sich ebenfalls freywillig von seinem Contracte mit der hiesigen Impresa losgemacht, ist gleich darauf nach seiner Vaterstadt Wasserburg in Bayern abgereist, und geht vielleicht wieder nach Venedig zurück. Zu dem neuen Ballete *I Titani*, von Hrn. Salvatore Vigano, hat er im zweyten Acte, wo die Hölle vorkommt, eine recht gute und passende Musik componirt. Besonders zeichnet sich hierin die erste Nummer dieses Akts aus. Schade nur, dass die Hauptidee aus dem *Confutatis* im Mozart'schen *Requiem* entlehnt ist. In diesem Ballete hören wir wieder eine Menge Rossini'sche und andere fremde Stücke.

Kurze Anzeige.

Salve Regina. Hymne für eine Sopranstimme mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass, von Bern. Klein. 5tes Werk d. Gesangst. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Man erhält hier ein höchsteinfaches, andächtiges, eines liebevollinnigen Ausdrucks fähiges Gesangstück für eine Sopranstimme, die nur zehn Töne (vom eingestrichenen Dis bis zum zweygestrichenen Fis) braucht in der Gewalt zu haben, so dass diese gut ansetzen und aushalten, sanft sich an einander binden lassen, und überhaupt als nicht unbehülfliches Mittel der innern Sprache des Herzens dienen. Mit diesem so bescheiden angesprochenen Mittel, aber freylich auch mit dieser Sprache des Herzens, wird die Sängerin alles äusserst leicht ausführbar, der Zuhörer aber es zart und bedeutsam finden, und beyde werden es recht eigentlich lieb gewinnen, und es gern öfter darauf zurückkehren. Die gleichfalls höchsteinfache und sehr verständig gesetzte Begleitung des einfachen Quartetts (nicht dieser Instrumente im vollen Orchester) nimmt sich gleichfalls sehr gut aus, und unterstützt und trägt die Singstimme vortheilhaft, doch kann, hat man das Quartett nicht zur Hand, ein discreter Klavierspieler auch seine Stelle vertreten, ohne allzubeträchtlichen Nachtheil des Ganzen. Erleichtert wird dies dadurch, dass das Werkchen in Partitur gestochen ist. Es bestehet übrigens aus einem einzigen Hauptsatze, der aber in drey Abtheilungen zerfällt: *Salve — Adagio*, E dur; *Ad te clamamus — più moto*, E moll; *Eja ergo — tempo primo*, E dur. — Mögen auch an diesem sanft rührenden Stücke viele jungfräuliche Sängerinnen sich üben, ihren Geschmack vereinfachen und veredeln, ihr Herz anregen und erquicken! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten December. №. 50. 1819.

Aufforderung an alle Freunde der Musik und alle Musik-Verlagshandlungen, welche in der Beförderung der Kunst ihren Ruhm suchen.

Den Freunden der Musik übergebe ich hier ein Kunstwerk, welches, seiner Kürze ungeachtet, einen hohen Platz unter den Werken grosser Künstler verdient, und so viel ich habe in Erfahrung bringen können, wenigstens in Deutschland noch niemals verlegt worden ist.

Nicht die musterhafte Führung der acht Stimmen in einem stets vereinten Chore, meist im doppelten Contrapunkte, nicht die treffende Auswahl, die wirkungsreiche Verknüpfung und Ablösung der Stimmen und die (besonders in dem zweyten Abschnitte) tiefgedachte Einführung jedes bedeutungsvollen, jedes von dem innern Gefühle vorgeahneten und erwarteten Tones durch eine neue Stimme — nicht dieses alles, sondern der tiefe Sinn, welcher in diesen wenigen Noten lebt, die grosse Erhabenheit und Wahrheit, mit welcher jener sich durch so einfache Kunstmittel offenbaret, ist es zunächst, welche mich mit der oben ausgesprochenen Verehrung des mitgetheilten Kunstwerkes erfüllt hat.

Wie eine Tempelkuppel kühn aufstrebend, in einem grossen Aufschwunge, in bedeutungsschweren Intervallen und Bindungen, sprechen die acht Stimmen das „crucifixus“ und schliessen in machtvollen, durch drittehalb Octaven erstreckten Accorden „Etiam pro nobis“ — gleichsam zagend setzen es drey Stimmen hinzu, andere nehmen den Gedanken auf, ein tiefes Gefühl eines Gewichts theilt sich mit, und ernste, feyerliche Mahnung, seine Grösse zu empfinden, tönt auf den Hörer herab. Alle Stimmen, einander ablösend, tragen den Gedanken zu einem zweyten Schlusse. In ähnlicher Bewegung fügen sich nun die Worte „sub Pontio Pilato“ an, bald nur dem einen „passus“ zur Unterlage dienend, das zuerst, wie leise Klage, in den kindlich weichen Sopranen und im elegischen Alte in ziehenden, schmelzenden diatonischen Gängen, in syncopirten Noten zögernd sich durch die Figuren der andern Stimmen schlingt, bald in der grössten erhabensten Kirchenfeyer einherschreitet, bis in gewaltigen, erschütternden Akkorden und in wunderbarem Gange der Tenöre das „et sepultus est“ — für den sinnlichen Menschen das erschütterndste Bild — beschliesst.

Ich glaubte, diese Andeutungen als Rechtfertigung meiner hohen Meynung von dem crucifixus die Mittheilung desselben aber dem musikalischen Publikum schuldig zu seyn. Denn ich sehe es als einen Raub an der musikalischen Welt und als eine Beleidigung des Künstlers und der Kunst an, die Bekanntmachung classischer Werke zu unterlassen, und ich fordere, ich ein Unbekannter, ohne eigene Autorität, blos auf die Würde und Wichtigkeit des Gegenstandes und auf die Rechtmässigkeit der Forderung gestützt, alle Künstler, alle Kunstgelehrte, alle, die im Besitze classischer Manuscripte sind, oder auf die Besitzer derselben Einfluss haben, unsere Musikverlagshandlungen, die schon oft mit einander in ehrenvollem Streben für die Kunst gewetteifert haben — sie alle fordere ich auf, endlich die Unterdrückung der alten Kunstwerke durch ihre Herausgabe zu enden, die lange Ungerechtigkeit gegen die ehrwürdigen Kunstvorfahren zu vergüten und ihnen den Zugang zu der wohlverdienten Publicität und Unsterblichkeit nicht zu versperren. Was haben wir denn, nächst der Religion und der — von uns wenigen erwachenden — höchsten Weisheit, das uns so sicher, so frey und hoch über das unsere Leben hinaussteigt, unsere Blicke und unsern Geist in reinere Höhen hebt, uns Ahnungen einer

Lebens jenseits giebt, als die Kunst? Wahrlich, ihre Schöpfungen sind zu gross, als dass sie wem anders, als dem ganzen Menschengeschlechte, das ihrer theilhaftig werden kann, angehören dürften! Es giebt für sie keine Veräusserung an die todte Hand, der Künstler selbst darf sich nicht dem Volke, in dem er Künstler ward, entziehen, vielweniger ist es späten Nachkommlingen erlaubt, seine Werke in kleinlich geizigem Verschlusse der Welt nocdoch vorzuenthalten. Mag die Politik der römischen Kirche Gründe gefunden haben, die Werke ihrer Sänger ausschliesslich für die Kirchenfeyer zu bewahren — diese, dem hohen Sinn und Geiste der Kunst obnehin fremden Gründe reden weder den Privatbesitzern, noch den Instituten unserer Zeit das Wort. Bedarf auch wohl eine Berliner Singakademie, bey den Vorzügen, welche sie in dem Sinne ihrer Stiftung, in dem Geiste, der sie beseelt, in ihrem Vorsteher, in ihrem Umfange besitzet, noch des zweydeutigen Hülfsmittels seltener Musikalien, um andern Instituten ihrer Art voranzuleuchten? Sie gebe uns ihre Fasch und ihre Italiener, verstatte andern Akademieen, auf gleichem Boden mit ihr um den Preis zu ringen! Und wo finden sich Gründe, die den Privatmann von der Mittheilung seiner Kunstsätze freysprächen? Dürfte jemand glauben, sie zu profaniren, indem er sie dem Publikum schenkte? Nicht dem grösten Künstler wäre dies erlaubt, so lange ausser ihm noch irgendwo Kunstgefühl lebt, und wann wäre das jemals allgemein erstorben? Er gedenke vielmehr, wer selbst Künstler ist, des edeln Künstlerstrebens nach Unsterblichkeit, des noch edlern Strebens, den Schöpfungen seines Genius über Ort und Gegenwart hinaus Existenz und Wirksamkeit zur Erbauung und Ehrbung aller für Kunst Empfänglichen zu verschaffen; er scheue, indem er ansieht, den grossen Kunstvorfahren ihr Recht auf allgemeine Bekanntmachung und Verewigung durch dieselbe zu gewähren, die gerechte Rüge einer durch seine Versäumniss beeinträchtigten Nachwelt.

Nicht das allgemeine Interesse der Kunst allein, sondern auch das besondere unserer Zeit heischt dringend die Herausgabe der classischen Musikstücke. Wir können es uns nicht verhehlen, dass manche glänzende Periode der Musik, für die Zeit unserer Kultur wahrscheinlich auf Nimmerwiederkehren, vorübergegangen ist. Nicht die Kunst ist erschöpft; noch in unseren Tagen hat, um nur eins zu erwähnen, Beethoven aus der Symphonie eine ganz neue Gattung von Kunstwerken erschaffen — vielleicht in ähnlichem Verhältnisse zu den früheren Symphonieen, wie Jean Pauls Biographieen zu den Romanen. Aber nie wird wohl unter uns (Ilias post Homerum) ein Händelsches Oratorium geschrieben werden — und doch fehlt uns Händels Saul, sein Samson, der grösste Theil seiner Werke. Nie werden wohl wieder Hymnen, wie die grossen der römischen Kirche gesungen werden — die Verhältnisse fehlen, wenn auch der Geist eines unserer Künstler einem Palästrina und seinen Jüngern nachstrebte. Es fehlt an einer allbeherrschenden Kirche, die, in dem Besitze aller Erdenherrlichkeit, auf den kostbarsten Reliquien vieler Jahrhunderte thronend, durch die Zunge aller Künste zu dem Menschen redet, die die Musik nicht zur Unterstützung religiöser Gefühle, sondern zur Sanskritta, der geheiligten, geheimnissvollen Aussprache der Glaubenslehre selbst erwählt hat.

Wollen wir also den Forderungen der Kunst und unserer Zeit genügen, so müssen wir die auf uns vererbten Schätze einer nicht wiederkehrenden Kunstperiode sammeln, sammeln für unsern Genuss, zum Denkmahle einer würdigen, zur Gedächtnissfeyer einer hohen Zeit, für unser Studium, für eine noch zu erwartende innere Geschichte der Kunst aus ihren Werken, für eine Analyse des Wesens der Musik aus ihren Urbestandtheilen und der Ausbildung derselben in den Kunstwerken — Werke, die vielleicht dem beytragen werden, unsere Musik sicherer auf die späte Nachwelt zu bringen, als die griechische uns überliefert worden ist. Vor allen fordern die grossen Italiener früherer Zeit unsere Fürsorge, da sie in einem ganz eigenen Geiste geschaffen haben. Ihr Streben war nicht zunächst Rührung, Freude, Trauer, irgend eine mit religiösen Gefühlen verwandte Gemüthsbewegung zu erregen, wiewohl die innigste Rührung, erhabene Freude, tiefgefühlte Trauer sich aus ihren Gesängen in das Gemüth des Hörers ergiesst; ihr Zweck war nicht zunächst, ihre Gefühle und Betrachtungen, oder die des Volkes auszusprechen: sondern sie liehen ihren Mund den Priestern und Lehrern der geoffenbarten Religion, ihre Chöre wurden gleichsam das Organ der Offenbarung selbst, sprachen Glaubenslehren und geweihte Gebete, blos diesen selbst angemessen und aus diesen selbst wallen sie, und

umschliessen dem Inhalte derselben und der innern Anlage der Hörer die besondere Wirkung auf diese, ihre Sprache und ihre Betrachtungen sind die von Wesen, die, über der Sphäre der Menschen, diesen himmlische Verkündigungen und Offenbarungen und ein Mitgefühl, wie Klopstocks Engel und Seelige im Messias, schenken. In diesem Sinne verkündet Lotti's crucifixus die Selbstopferung des Heilands, und wenn das „passus" in leisem bangem Seufzer die Seele des Sängers auszuhauchen scheint, wenn das „sepultus" mit mächtigen Schlägen erschüttert, so vernimmt man doch keinen Accent menschlicher Leidenschaft, sondern eine die hohe Mahnung und die mitleidsvolle, innige Theilnahme höherer Wesen an dem ersten Menschengeschlechte. In diesem Sinne muss, nach einem in Marpurgs Abhandlung von der Fuge Th. 2. Tab. 44 der Beyspiele abgedruckten Christe eleison zu urtheilen, ein zweytes Werk von Lotti geschrieben seyn, in diesem Sinne endlich hat Palestrina seine Einsetzungsworte, die von Burney der musikalischen Welt geschenkt und vor einiger Zeit in Leipzig wieder abgedruckt sind, und Allegri sein „Miserere" ausgesprochen. Von allen Kunstwerken aus dieser Klasse sind nur einzelne wenige dem musikalischen Publicum überliefert. Die Ansprüche derselben auf Mittheilung, des Künstlers auf Verewigung, der Wissenschaft auf Unterstützung durch die bisher zurückgehaltenen Werke der Kunst, erwarten Befriedigung.

Der gegenwärtige Zeitpunkt kann der Herausgabe nicht anders, als günstig seyn; die noch jetzt allgemeine Theilnahme an dem Alten, das Streben, die Feyer des Gottesdienstes durch veredelten Kirchengesang und Kirchenmusik zu erhöhen, die allgemeine Verbreitung der Singvereine, der Mangel an einer zureichenden Auswahl neuer Gesangstücke, welche geeignet wären, jene Vereine würdig und fortwährend zu beschäftigen, der bleibende, von der Neuheit der Erscheinung unabhängige Werth der grossen Kunstwerke, alles verspricht dem Verleger beträchtlichen Absatz, dem Herausgeber allgemeinen Dank. Mag es jenen nicht bedenklich machen, wenn ähnliche Unternehmungen, z. B. die Herausgabe der musica sacra der sixtinischen Kapelle, der Missa canonica von Fux, des achtstimmigen Kyrie von Sarti vielleicht nicht den versprochenen Erfolg gehabt haben. Es scheint nothwendig, die besten, aber zugleich auch die, unserer Musikweise nicht zu fern stehenden Werke voraus zu schicken und bey der Auswahl mehr auf ästhetischen, als auf antiquarischen, grammatischen, contrapunktischen Werth zu sehen. Auf diesem Wege möchte wohl das crucifixus von Lotti der canonischen Messe von Fux und vielleicht manchem Kunstbegr. Johann Sebastian Bachs, so weit es ihnen in Hinsicht der Kunst des doppelten Contrapunktes nachstehen mag, weit vorausgegangen seyn und uns auf Palestrina's grössere Werke vorbereitet haben und Sachs — freylich regelrechte Kyrie-Fuge wäre vielleicht nicht gedeckt.

Soll aber das Unternehmen, die alten Kunstwerke der Vergessenheit zu entreissen, nicht in sich selbst entwürdigt werden, so gebe man uns die Meisterwerke ganz und in Partitur. Es ist Barbarey, ehrwürdige Kunstwerke auseinander zu reissen; ein furchtbar ungerechtes Urtheil spricht sich darin aus, dass das Kunstwerk keine nothwendige Einheit habe, oder dass das Publikum unfähig sey, dieselbe zu fassen und die Verstümmelungen des Werkes zu empfinden; eine unerhörte Anmassung gegen den Künstler und das Publikum liegt darin, nach dem Ermessen des eigenen individuellen Urtheils einzelne Theile eines Werkes auszuzeichnen und andere zu verwerfen; es liegt der Beweis darin, dass man nicht fähig ist, die eigenthümliche, unvergleichbare Schönheit verschiedener Stücke, den wichtigen Einfluss der Stellung des Zusammenhanges zu empfinden, oder dass man aus fremden Rücksichten diese Empfindungen unterdrückt. Man bestimme doch die Rangordnung der „Ehre sey Gott," des „Sieh Gottes Lamm," des „Fürwahr," des „Hallelujah" aus Händels Messias nach allgemein annehmbaren Gesetzen! Ein so mangelhaftes Unternehmen kann nicht einmal bleibenden pecuniären Vortheil bringen, es fehlt ihm die Kraft, welche nur einem ganzen, vollendeten Kunstwerke inwohnet, das Publikum und die Zeit zu beherrschen, gleichsam an sich zu fesseln, sich nachzuziehen, für den Moment oder die Gelegenheit veranstaltet, beschliesst es mit Moment und Gelegenheit sein Tagfliegenleben. Die Herausgabe instrumentirter Musikstücke, namentlich Händelscher Oratorien, geschehe in Partitur. Die einzige Rücksicht, welche Klavierauszüge erlaubt: die auf Sänger, auf Dilettanten, welche in dem Partiturenlesen ungeübt sind, kann höchstens bey Opern, wegen des ausgedehntern Publikums derselben, nie bey Kir-

chenmachen, Orateln und dergleichen, statt haben; denn wer diese zu seiner Beschäftigung wählt, wird (wenige Ausnahmen zugegeben) fähig seyn, Partituren zu lesen, oder wird sich sehr leicht dazu verstehen, es zu lernen und zu üben.

Von der Wichtigkeit der Sache überzeugt, habe ich es gewagt, diese Aufforderung auszusprechen. Ohne die Absicht, gegen irgend jemand, gegen eine Anstalt, gegen ein besonderes, dieser Aufforderung vorausgegangenes Unternehmen zu reden, habe ich gleichwohl, frey von jeder persönlichen Rücksicht und Furcht, nicht gescheut, jeden Satz aufzustellen, welcher mir zweckdienlich schien, möchte er auch den Schein einer Angriffsabsicht haben. Die Berichtigung meiner Ideen überlasse ich jedem; die Unterstützung meines Aufrufes vertraue ich allen würdigen Künstlern, Kunstgelehrten und Kunstfreunden; ich aber werde mich freuen und gern damit begnügen, der Herold derselben gewesen zu seyn. Naumburg, den 12ten Oct. 1819.

F. H. A. B. Merx.

Bemerkungen.

Wer etwas Neues componirt, sollte immer versuchen, ob er nicht den Geist des classischen Aeltern dieser Art seinem Werke einverleiben könne.

Es würde der einseitigen Machwerke weniger geben, wenn jeder künstlerisch Thätige sich möglichst in der Richtung meisterhafter Vorgänger hielte, in dem tiefen Fahrwasser des Bildungsstromes, statt dass jetzt dieser in die Kreuz und Queere, auf Untiefen, in versandenden und versumpfenden Nebenarmen befahren wird.

So sollte es z. B. wohl angehen, dass einer unserer neuern Meister uns auch den Geist des Allegri, Palästrina etc. recht vernehmlich hören liesse, bereichert durch die fortgerückte Ausbildung der musikalischen Kunst.

Leider ist es aber mit den Künsten, wie mit der Geschichte der Völker. Die Erfahrungen der Vorzeit gehen in Vergessenheit, ohne dass man sich für die Gegenwart Lehren und Verhaltungsregeln daraus zöge. Und so gleicht die Kunst in diesem Geschicke der Natur, welche, was einmal hinabgesunken ist, niemals wieder zum Leben zurückruft.

Nachrichten.

Uebersicht des Zustandes der Musik in England.
(Fortsetzung der Nachrichten in No. 45.)

In Rücksicht auf Nationalmusik hat England viel Eigenes. Denn ob man gleich das Gute hier wohl zu schätzen weiss, und übrigens im Modegeschmack eben so wechselt, als im übrigen Europa, so hat doch schon England für sich, mit Ausschluss Schottlands und Irlands, seine eigenthümlichen *Catches* und *Glees*, welche bald blos für weibliche, bald auch zugleich für männliche Stimmen eingerichtet sind. Am Schluss eines Gastmahls, vor Aufhebung der Tafel, pflegt die Gesellschaft mit angenehmen Solo- und mehrstimmigen Gesängen abzuwechseln, diess ist schon eine alte Gewohnheit, die, als eine der harmlosesten interessanten Unterhaltungen, auswärtig Nachahmung verdiente. Bey bürgerlichen, und andern öffentlichen, acht nationalen Mittagsmahlen werden auch gewöhnlich berufsmässige Glee-Sänger mit eingeladen, und zuweilen dazu bestellt, die beliebtesten Stücke zu singen, oder auch blosse Dilettanten zu unterstützen. Solche Gewohnheiten haben nicht nur viel Angenehmes, sondern auch Gutes, welches letztere sich in mehr als einer Hinsicht erweisen liesse; und der etwa mögliche Missbrauch einer so guten Sache darf eben so wenig hier als anderwärts in Betracht kommen. Wie sehr überhaupt das mehrstimmige gesellschaftliche Singen hier national ist, erhellt aus dem bereits erwähnten Catch-Club, aus einer lange hier bestandenen Madrigal-Societät, und auch besonders aus einer harmonischen Gesellschaft in Bath, welche, ausser geschickten Professionssängern, keine anderen, als Personen von Rang und Vermögen zulässt, und deren Beschützer der Prinz Regent ist.

In Schottland ist zwar die Musik bisher sehr wenig allgemein getrieben worden, wie aus der vor ein paar Jahren in der allgem. musik. Zeitung gegebenen Beschreibung des ersten grossen Musikfestes in Edinburg sich ergibt, dennoch hat die schottische Nation von jeher Gefühl für guten Gesang gehabt, wie die Menge schottischer Nationallieder beweiset, welche jeder Schottländer kennt, und mit einer Vaterlandsliebe hört und singt, die fast einer Religionsverehrung gleich kommt. Diese Lieder sind grösstentheils so voll innigen Gefühls, und natürlich einfachen Ausdrucks

derselben, dass es kein Wunder ist, wenn eine Nation, die sich bey jedem derselben etwas ihr interessantes denken kann, und deren Aufmerksamkeit noch nicht durch zu viele neuere Abwechselungen zerstreuet wird, eine erstaunliche Vorliebe für sie hat. Die mehresten derselben, welche schon sehr alt sind, enthalten in ihrer alten Aechtheit freylich Modulationen und Fortschreitungen, die ein gebildetes Ohr und Gefühl zu roh und unregelmässig findet. Sie gleichen den nach jetzigem Sprachgebrauche so unbehülflich ausgedruckten Gedichten aus der Bildungskindheit, sagen jedoch oft mehr, als manche feiner gegebenen der heutigen Zeit. Man hat daher Haydn, und andere berühmte Componisten bewogen, solche schätzbare Denkmähler der Vorzeit so zu modernisiren, dass nicht nur richtige, sondern auch wohl künstliche Harmonieen unter die alten Melodieen gelegt, und selbst moderne Ritornelle vor und in denselben angebracht worden sind. Dieses heisst doch unstreitig von einer Extremität zur andern übergegangen, und ist nichts geringeres, als wenn jemand den König David und seine Helden jetzt in moderner Tracht vorstellen wollte. Ausser den erwähnten Nationalliedern haben die Schottländer auch Nationaltänze, wie die *Reels* und *Strathspeys*, deren Melodieen oft eben so original sind, als die der Gesänge. Schottland ist noch eins der europäischen Länder, wo die uralte Sackpfeife bis jetzt sehr gewöhnlich ist.

In Irland giebt es ebenfalls viele sehr gefühlvolle Nationallieder. Diese sind vor einigen Jahren von Sir John Stevenson, einem angesehenen Musiker in Dublin, gesammelt und in moderne Form gebracht worden. Auch sind ihnen neue Texte von dem jetzigen berühmten Dichter Walter Scott untergelegt. Die Sammlung derselben in dieser neuen Gestalt ist betitelt: *Irish Melodies*, und findet jetzt allgemeinen Eingang. Da der Vicekönig (Lord Lieutenant) von Irland das Vorrecht hat, in den Ritterstand zu erheben, welcher den Titel Sir giebt, mit Zusetzung des Taufnamens, so haben verschiedene Musiker denselben dadurch erhalten, dass sie Seiner Excellenz einen Glee von ihrer Composition überreichten: z. B. Sir William Parsons, Sir John Stevenson, Sir George Smart und andre. Dass Irland für das Hauptland Ossians angesehen werde, dessen Gedichte Herr von Harold in einer vortrefflichen deutschen Uebersetzung herausgegeben hat, ist bekannt. Vor verschiedenen Jahren wurde hier sehr darüber nachgefragt, ob ein gewisses sehr altes Lied wirklich von Ossian componirt sey, wie vorgegeben wurde. Ein gründlicher Musiker bemerkte aber, dass, nach Forkels Geschichte der Musik, zu Ossians Zeit noch keine so gebildete Harmonie, Melodie und Rhythmus in dieser Gegend Europens existirt haben. Jetzt scheint die Frage beygelegt zu seyn.

In Wallis, dem alten Fürstenthum Englands, von welchem der Kronprinz seinen Titel: Prinz von Wallis führt, giebt es auch noch sehr schöne alte Nationallieder, von denen Herr Edward Jones, gegenwärtiger Barde des Prinzen von Wallis, eine gute Anzahl herausgegeben hat, deren Harmonieen aber oft nicht aufs richtigste ausgedruckt sind. Der Welsh Harp (Wallser Harfe) ist im vorhergehenden Stücke der gegenwärtigen Uebersicht Erwähnung geschehen.

Im Allgemeinen darf hier bemerkt werden, dass, so wie alle drey vereinigten Königreiche des brittischen Reichs nicht blos in ihren Bewohnern, sondern auch in ihren verschiedenen Sprachen, noch eine grosse Aehnlichkeit mit der deutschen und scandinavischen Nation darstellen, auch ihre Art zu singen hiebey mehr an das Herzhafte des deutschen National-Gesangs, als an das höchst Geschmeidige des italienischen, oder an die Volubilität des französischen grenzt. Die soliden und doch gebildeten Gesänge und Chöre Händels sind daher dem Gefühle der Engländer so sehr angemessen, dass sie bis auf diesen Tag, und zwar wohlverdientermassen, noch immer allgemein gangbare musikalische Goldmünze bleiben. Es ist daher unserm theuern Könige gern zu verzeihen, dass er so ausschliesslich für Händel eingenommen gewesen ist, und dass er selbst Haydn, da dieser die Ehre hatte, durch den Prinz von Wallis eingeführt, einige seiner besten Compositionen, vor Sr. Majestät und der königlichen Familie hören zu lassen, der König mit seiner bekannten Offenherzigkeit gestanden hat: „Das sey zwar sehr schön, doch habe er sich so sehr an Händel gewöhnt, dass er diesem noch immer den Vorzug nicht versagen könne.“ Se. Majestät hat bis auf diesen Tag nicht blos Händels Clavecin beständig bey sich, sondern es ist auch bekannt, dass als einmal eine sehr ähnliche Büste Händels in einer Auction vorkam, er dem Hofmusikus Randell, welcher schon unter Händel als Singeknabe ge-

standen hatte, auftrug, sie um jeden Preis zu kaufen, und ihm den doppelten dafür versprach. Diese Büste war nachher in dem königlichen Privat-Musiksaale zu Windsor aufgestellt.

Unter die musikalischen Eigenheiten der Engländer gehört mit, dass ein sehr talentvoller Engländer, Herr Dibdin, vielleicht 25 bis 30 Jahre lang, auf einem eignen Theater, das Publikum ganz allein unterhalten hat, nämlich so, dass die Stücke von ihm selbst geschrieben, in Musik gesetzt, gesprochen, gesungen, und auf dem Pianoforte accompagnirt wurden. Die Unterhaltungen bestanden aus lebhaften und interessanten Schilderungen wohlgewählter Gegenstände, mit untermischten dazu passenden Gesängen. Dass diese Darstellungen anziehend waren, lässt sich schon daraus abnehmen, dass das Publicum nicht müde geworden ist, den einen Autor, Componisten u. s. w. so viele Jahre lang allein zu sehen und zu hören; und ohne Beyhülfe von Theaterdecorationen und Abwechslung, selbst ohne alles Orchester, dennoch Vergnügen an ihm zu finden. Die Darstellungen waren freylich mehr auf den grössern Haufen des Volks, als auf die höheren Klassen berechnet, und die Lieder mehr im Balladen- als rechten Gesang-Styl, doch enthielt das Ganze nichts Gemeines, noch weniger etwas Anstössiges, und alles war auf Beförderung guter Grundsätze und Sitten gerichtet. Man sagt, Vater Haydn sey während seines Hierseyns, einmal bey dem Theater dieses Mannes, ohne von den Umständen der Vorstellung unterrichtet zu seyn, vorbey gekommen und hineingegangen, da er denn auch sehr gewundert habe, bey seiner noch nicht grossen Bekanntschaft mit der englischen Sprache, nur immer eine und dieselbe Person auftreten und abtreten, sprechen, singen und accompagniren zu hören. Es hat zwar Nachahmer dieses Dibdin gegeben, allein keiner hat auf dieselbe Art bey dem Publikum sich im Beyfalle behaupten können, wie er.

Auf der Orgel sind die beyden Herren Carl und Samuel Wesley viele Jahre her wohl die berühmtesten gewesen, jener wegen seiner grossen Bekanntschaft mit Handels Werken, die er fast alle auswendig spielen kann, und dieser wegen seiner Fertigkeit überhaupt, und besonders wegen seiner Geläufigkeit im Fugenspielen aus dem Stegreife über irgend ein angegebenes Subject: doch sind beyde im Componiren nicht so berühmt, als im Spiel. Vor ungefähr zwanzig Jahren aber gaben sie einige Concerte auf zwey Orgeln, wo sich zeigte, dass sie die Wirkung nicht genug vorher berechnet hatten. Sie hielten diese Concerte in dem Englischen Saale, wo ehedem die königlichen Concerte der alten Musik gegeben worden waren. Im ersten stand die grössere Orgel, welche nach deutscher Art, doch nur sehr klein, und ohne Pedale war, auf dem Orchester-Platz, und die kleinere, ein blosses Positiv, am andern Ende des Saals, auch erhöhet. Dass auf diese Art keine künstliche Zusammenstimmung, wie etwa mit der Fuge für zwey Klaviere in Bachs Kunst der Fuge, statt finden konnte, ist begreiflich; und selbst die abwechselnden Spiele auf der einen und andern Orgel, oder auf der kleinen Orgel und dem Orgelchen, waren nicht genug auf anhaltende Wirkung berechnet. Im zweyten und in den folgenden Concerten war zwar die kleinere Orgel neben die grössere gesetzt, aber selbst dann gaben diese beyden wirklichen Virtuosen nichts von der hohen deutschen Kunst einer Vollstimmigkeit mit obligaten melodischen Stimmen, wie sie mit vier Händen auf den beyden Orgeln ausführbar gewesen wäre: und da sie die majestätische Wirkung einer Kirchenorgel, mit 16 Fuss Manualen und 32 Fuss Pedalen, auch nicht hervorzubringen vermochten, so machten die vier oder sechs Concerte keinen solchen Eindruck, dass sie ein anderes Jahr wiederholt werden konnten. Dass in England sich noch viele Organisten auf das Fugenspielen legen, und manche von ihnen auch im Ausführen einer Fuge aus dem Stegreife gute Fertigkeit zeigen, kann bey dieser Gelegenheit zu ihrem Ruhme versichert werden. Ein gewisser hiesiger Organist, welcher oft ein Orgelconcert gibt, versäumt auch nicht den Voglerschen Donner darin anzubringen; allein auf seiner kleinen Orgel thut dieser eine Wirkung, die an nichts Grosses und Fürchterliches, sondern eher an etwas Entgegengesetztes erinnert. Da des Pianofortespielens schon früher erwähnt worden ist, so verdienen nur die übrigen Instrumente noch einige Aufmerksamkeit. Die Pedalharfe ist hier sehr in Aufnahme gekommen; da ein solches Instrument aber schon bey dem ersten Ankaufe theuer zu stehen kommt, und dann täglich Saiten und sehr oft Reparaturen erfordert, so wird es wohl mehr auf die Häuser der Reichen eingeschränkt bleiben, als das Pianoforte gleich allgemein werden. Selbst in ihrer vorhin erwähnten

grössten Vollkommenheit, mit Pedalen für alle erhöhten und erniedrigten Semitone, kann doch nie auf der Harfe herausgebracht werden, was sich auf Tasteninstrumenten spielen lässt, und diess ist zu bedauern, weil der Ton so schön ist. Wenn daher Componisten für dieses herrliche Instrument, und Lehrer desselben, mehr auf das sehen wollten, was auf demselben mit guter Wirkung sich ausführen lässt, als auf das, was sehr schwer und halsbrechend scheinen und klingen soll, so würden sie gewiss Dank verdienen. Einer der ersten Harfenlehrer in England ist der längst wohlbekannte Herr Meyer aus Strasburg gewesen, welcher noch in seiner Kunst fleissig ist, und dessen beyde Söhne, Philipp und Carl, ihm als ihrem Lehrer und sich selbst Ehre machen. Vormals hatten wir auch hier den äusserst geschickten Maria, und die wegen ihres schönen Tons berühmte Madame Krumpholz. Jetzt aber wird seit Jahren auch Hr. Dizi als ein vorzüglicher Meister seines Instruments geschätzt. Auf der spanischen Guitarre besitzen wir jetzt einen sehr geschickten Spieler, Herrn Sola; doch scheint dieses Instrument in England keine grosse Aufnahme zu finden. Das Violoncell wird hier mit Recht geschätzt und von vielen gelernt. Selbst der Prinz von Wallis hat es ziemlich weit darauf gebracht. Es wäre daher zu wünschen, dass mehr gute Solos und Duettin dafür geschrieben würden, als es bis jetzt hier giebt, und besonders, dass sie auf Dilettanten berechnet wären, denn würden sie gewiss vielen Abgang finden. Ein sehr grosser Violoncellist ist der berühmte Crosdill, welcher aber die Musik als Beruf schon lange niedergelegt hat. Ebenfalls ausgezeichnet auf demselben Instrumente sind Hr. Cervetto, und sein würdiger Schüler Hr. Lindley, welcher jetzt allgemein berühmt ist. Und selbst auf dem Violon oder Doppelbasse haben wir den grossen Dragonetti, der mit Präcision und Geschmack Concerte auf demselben spielt.

Die Violine wird hier, wie natürlich, sehr viel, auch von Dilettanten gelernt. Wir besitzen als Virtuosen dieses Instruments noch den hochberühmten Viotti, und bedauern allgemein den Verlust Salomons. Letzterer war noch einer von den Wenigen, die Sebastian Bachs bekannte Solos öffentlich spielen konnten und mochten. Das Glänzende und Feurige der Herren Weichsel und Yaniewitz, die Stärke und Sicherheit der Herren F. Cramer und Spagnoletti, nebst der grossen Geschicklichkeit Andrée's auf diesem Instrumente werden mit Recht bewundert. Doch scheint der alte, seelenvolle Adagio-Styl jetzt nicht mehr so allgemein zu seyn, als vor Zeiten; welches wohl, wie vieles andere, auf Rechnung der musikalischen Mode zu setzen ist. Die Flöte wird hier auch noch von Liebhabern häufig gelernt. Ob die von Herrn Drouet seit einigen Jahren hier eingeführte neue Einrichtung dieses Instruments, wodurch es in der Höhe einen weitern Umfang erhält, aber in der Tiefe die Fülle des Tons verliert, als Gewinn anzusehen sey, muss die Zeit lehren. Dieses Virtuosen Compositionen sind gewiss in Deutschland schon längst bekannt. Herr Saust, welcher seiner Brust wegen neuerlich nicht viel öffentlich gespielt hat, befindet sich, wie es scheint, wieder viel besser; er hat ausser seiner Fertigkeit auch noch einen schönen Ton und äusserst feinen Ausdruck. Herr Monzani spielt nicht mehr öffentlich, sondern giebt Unterricht und hat eine Musikhandlung. Herr Ashe bläst die erste Flöte in den meisten Concerten, und ist jetzt Director der vorhin erwähnten Concerte in Bath; und Herr Nicholson spielet mit ungemeiner Fertigkeit in vielen Concerten.

Bey diesem Instrumente wird es nicht unangenehm seyn, bemerkt zu finden, dass man aus sicherer Quelle weiss, Giardini habe einen solchen Widerwillen gegen die Flöte gehabt, dass er oft gesagt habe, „über der Thüre jedes Musiksaals sollte geschrieben stehen: in dieses Zimmer komme keine Flöte." Er muss dieses schöne Instrument gewiss auf eine sehr unvortheilhafte Art gehört haben.

Ausser den angeführten Instrumenten werden hier von Dilettanten selten andere gelernt. Es giebt aber hier fast auf allen Blasinstrumenten sehr geschickte und mitunter grosse Spieler. Hierzu haben die starken Hoboistenchöre bey den vielen Regimentern, während des langen Krieges, ansehnlich beygetragen. Es ist aber unmöglich, allen denselben hier Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, weil oft die vorzüglichsten dem Publikum unbekannt bleiben; wir wollen daher nur ein Paar anführen, nämlich: Herrn Friedrich Griesbach auf der Hoboe, welcher seinem Instrumente eine so lebendige Seele einzuhauchen weiss, dass er nie, ohne grossen Eindruck zu machen, mit einem Solo aus dem Orchester hervortritt; Herr Holmes hat einen so schönen, sanften, vollen Ton auf dem

Fagott, dass er darin höchstens seines Gleichen finden, aber schwerlich übertroffen werden kann; Herr Dronet auf der Flöte ist schon oben erwähnt; und auf der Trompete hat Hr. Schmidt, erster Trompeter des Prinz Regenten, eine ganz ausserordentliche Fertigkeit und Sicherheit. Er hat nicht blos auf der Trompete, sondern selbst auf dem Jagdhorne (halben Mond) sehr oft ein Concert geblasen. Bey dieser Gelegenheit verdienen die vor etlichen Jahren in der allgem. musikal. Zeitung erwähnten hiesigen Erfindungen in dieser Art von Blasinstrumenten wieder in Erinnerung gebracht zu werden. Sie bestehen erstlich in gelegentlicher Verlängerung der Röhre, vermittelst eines Auszugs nach oben zu; und zweytens in Tonlöchern. Der genannte Auszug kann in einer kurz gewundenen Trompete dreyfach seyn; und vermittelst einer sehr kleinen Rückung mit einem Finger, alle, selbst chromatischen Tonstufen zwischen dem C, e, g, c hervorbringen. Dieser Auszug springt durch eine Feder wieder zurück, und kann auch auf dem Horne und Jagdhorne angebracht werden. Aber die grösste Sicherheit scheinen doch die Tonlöcher zu gewähren. Denn man bläset hier jetzt das erwähnte Jagdhorn mit Klappen in solcher Vollkommenheit und mit so herrlicher Wirkung, dass sich nichts schöneres in der Art von Instrumenten wünschen lässt. Möchte doch das leicht ansprechende und sanfte Horn auch bald zu einer gleichen Brauchbarkeit gebracht werden. Die in dem angeführten Aufsatze bemerkte Erfindung des Herrn Percival erreicht den Zweck völlig; doch scheinen Klappen am brauchbarsten zu seyn, weil in den Percivalschen angebrachten engen Windröhren sich leicht Grünspan anhäuft.

(Die Fortsetzung folgt.)

KURZE ANZEIGEN.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines, systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikal. Schriften, mit Anzeige der Verleger und Preise. Zweyter Nachtrag. Leipzig, 1819, b. Hofmeister. (Pr. 8 Gr.)

Das nützliche Unternehmen wird nun im angegebnen Verlag, aber von derselben Redaction und in derselben Art fortgesetzt; nur dass jetzt — was zu billigen — die mehrstimmige Gesangmusik ohne Rücksicht auf das (oft nicht wesentliche) Accompagnement zusammengestellt wird. Das Handbuch wird künftig den Liebhabern um so nöthiger werden, da — wenigstens sagt dies die Vorrede — die Messcataloge der Weidmannschen Buchhandlung in Leipzig Musikalien nicht mehr aufnehmen werden. Ref. hat mehre Artikel dieses Nachtrags, die eben ihm am bekanntesten sind, geprüft, und das Verzeichniss sehr vollständig auch die nähern Angaben der Artikel genugend befunden; nur hat er die Nachweisung der Recensionen der musikal. Zeitung bey nicht wenigen ungern vermisst, ohne dass er jedoch entscheiden kann, ob diese nicht fehlen, weil der Druck dieses Nachtrags früher begonnen, als jene Recensionen erschienen sind. Sollte es aber für den letztern Fall, der ja auch künftig oft eintreten muss, nicht gut seyn, bey jedem Nachtrage die später erschienenen Recensionen in einem Anhange nachzuweisen? Es kann jedesmal kaum ein Blatt betragen, und verlangt nur genaues Vergleichen; und dies beweist der Verf. sonst auf löbliche Art.

Ouverture de l'Opera, L'Une pour l'Autre, pour le Pianoforte, av. accomp. de Violon et Violoncelle ad libitum, par Nicolo. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Derselbe rasche, muntere Geist, der alle neuern Compositionen Nicolo's belebt, und um weswillen man den frühern Verlust dieses talentvollen Künstlers vorzüglich zu bedauern hat, ist auch in dieser Ouverture bemerkbar. Sie ist geschrieben, wie sich's für eine kleinere — komische Oper zu schreiben gehört; am meisten in Cimarosa's Art. Auszuführen ist alles leicht.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

VI

Beilage zur allg. musikal. Zeitung N° 50. J. 1819.

Crucifixus v. Lotti.

Largo assai.

Canto I.

Canto II.

Alto I.

Alto II.

Tenore I.

Tenore II.

Basso I.

Basso II.

Organo.

et i am pro no bis cruci fi xus i tiam pro no bis
cruci fi xus et i am pro no bis pro no bis
et i am pro no bis
et i am pro no bis bis
bis cruci fi xus
cruci fi xus et i am pro no bis
et i am pro no bis cruci fi xus et i am pro no bis
u fi xus

sub Pon ti o Pi la to
pas
sub Pon ti o Pi la to
sub Pon ti o Pi la to sub Pon ti o Pi la to
sub Pon ti o Pi la to sub Pon ti o Pi la to
sub Pon ti o Pi la to sub Pon ti o Pi la to
sub Pon ti o Pi la to sub
sub Pon ti o Pi la to

pas

sus sub Ponti_o Pi la to

pas sus sub

pas sus sub

Ponti_o Pi la to sub Ponti_o Pi la to sub Ponti_o Pi la to

sub Ponti_o Pi la to sub

sub Ponti_o Pi la to pas

Ponti_o Pi la to sub Ponti_o Pi la to

sus pas

pas sus pas

pas

Ponti_o Pi la to pas

pas sus et

Ponti_o Pi la to sub Ponti_o Pi la to pas

sus sub Ponti_o Pi la to sub Ponti_o Pi la to pas

pas sus pas

sus et se - pul - tus est pas - sus et se - pul

sus et se - pul - tus

sus et se - pul - tus

sus et se - pul tus est

se - pul tus est pas - sus et se - pul - tus est et

sus et se - pul tus est pas - sus et se - pul

sus et se - pul tus est pas - sus

sus et se - pul tus

tus et se - pul tus est

tus et

tus et

tus et

pul tus et

tus

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten December. **N°. 51.** 1819.

Uebersicht des Zustandes der Musik in England,
(Fortsetzung der Nachrichten in No. 50)

Unter den musikalischen Instrumenten neuerlicher Erfindung verdient das vom verstorbenen Grafen (Earl) Stanhope versuchte *Grand Pianoforte*, mit nur einer Seite zu jeder Taste, in doppelter Rücksicht Aufmerksamkeit: erstlich wegen seiner Saiten und zweytens wegen der Art, wie die Hämmer angebracht sind. Dass dieses Instrument, als erster Versuch noch nicht geworden ist, was es bey weiterem Nachdenken und unter den Händen eines einsichtsreichen und erfahrnen Instrumentmachers werden kann, ist natürlich. Das Hauptversehen dabey scheint zu seyn, dass der Graf nicht, dem Winke geschickter Instrumentmacher zufolge, Saiten von verschiedenen Metallarten, sondern durchgängig nur Stahlsaiten angebracht hat. Diese thaten zwar im Diskant, bis in die Mitte, gute Wirkung, und brachten in der Mitte des Instruments einen schönen vollen Ton hervor, da sie aber in der Contraoctave zu dick, wie die Röhren langer thönerner Tobackspfeifen, waren, so fehlte es ihnen da an klarer Fülle. Die ungemein starke Spannung eines solchen Bezugs erforderte einen so besonders festgebauten Körper des Instruments, dass es, wie man versichert, vieler Versuche bedurfte, dem Körper genug Festigkeit zu geben. Das Instrument war daher so schwer, dass, als es nach dem Tode des Erfinders bey Versteigerung seines Nachlasses verkauft wurde, acht Männer zum Hinein- und Heraustragen desselben nöthig waren. Dieses Instrument hatte wenigstens den Vortheil, dass sich kein Ton in sich selbst verstimmen konnte, wie die Einklänge der zwey- und dreychörigen Instrumente. Da natürlich die allzudicken Saiten um keinen Stimmnagel gewunden und auf gewöhnliche Art gestimmt werden konnten, so hatte der Graf zum Stimmen Schrauben angebracht, welche das Verfahren erleichterten. Die Hämmer schlagen nicht, wie gewöhnlich, zwischen dem Stimmstock und dem Stege, von unten hinauf, sondern von oben herunter auf die Saiten. Dies ist die Art, wie sie in den aufrechtstehenden oder sogenannten Cabinet-Pianofortes angebracht werden und ein hiesiger geschickter Pianofortemacher leitet den vollen Diskant dieser Instrumente von der grössern Breite des Resonanzbodens her, welche dadurch gewonnen wird. Der Graf St. hatte aber die Hämmer so angebracht, dass sie von unten auf, vor dem Hauptbalken herum, wie ein Schwanenhals gebogen, anschlugen. Dieses, nebst dem schweren Hammer, machte den Anschlag so schwierig, dass die grösste moderne Orgel mit der vollen Koppelung noch leichter zu spielen seyn mag, als dieses Instrument, welches gar keinen prompten Triller mit Einer Hand verstattete. Da dieses Pianoforte, wie Ref. hört, ein Patent hat, so wird es in England vor dem Verlaufe der 14 Jahre wohl nicht weiter versucht werden. In der erwähnten Versteigerung wurde es für etliche 60 Pf. Sterl. verkauft, und das war theuer genug, bey seiner dermaligen Unvollkommenheit. Der Graf Stanhope hat sich seit vielen Jahren mit Erfindungen und mit Verbesserungen schon gemachter Erfindungen beschäftigt, wovon einige in das Gebiet der Musik gehören: erstlich, die schon in der musikal. Zeitung von D. Chladni richtig beurtheilte Temperatur; zweytens, eine Vorrichtung, wodurch alles das, was auf einem Pianoforte gespielt oder phantasirt wird, richtig niedergeschrieben: diese Vorrichtung bestand aus einem aufgerollten langen Papiere, das sich während des Spielens abrollte und auf dem jede angeschlagene Taste, nach ihrer Länge und Stärke, Zeichen machte, die nachher entziffert und in Noten gesetzt werden mussten. Ueber

diese Art der mechanischen Nachschreibekunst ist zu bemerken, dass, ob sie uns gleich in den Stand setzt, zu wissen, was Jemand extemporirte, doch zwischen dem Originalspielen und dem Nachspielen (selbst wenn derselbe Virtuos der Nachspieler seyn sollte) ein zu grosser Unterschied seyn und bleiben muss, als dass je ein allgemeiner Gebrauch davon gemacht werden könnte. Und diesen Grundsatz bestätigt ja schon die vieljährige Erfahrung. Zweytens versuchte der Graf St., die uralte und ihrer Unvollkommenheit wegen abgeschaffte Tabulatur, oder Notenschrift mit den ersten sieben Buchstaben des Alphabets, wieder in Aufnahme zu bringen. Diese Art Notation, welche nur denen noch bequem scheinen kann, die mit den eigentlichen sogenannten Noten nicht genug bekannt sind, versuchte, einige Jahre früher als der Graf St., ein Herr Baldwin, M. A. wieder hervorzuziehen; ob aber der Graf diesen Plan gekannt habe, ist ungewiss. Fast um dieselbe Zeit schlug ein Herr Rootsey in einer kleinen Schrift eine Tabulatur vor, zufolge welcher die Noten nicht, wie bisher, nach den sieben Stufen der diatonischen Tonleiter, sondern die 24 Semitone einer gedoppelten chromatischen Octave, nach den 24 Buchstaben des Alphabets benannt werden sollten. Diese Erfindung ist jedoch, so wie die beyden vom Grafen Stanhope und Herrn Baldwin, unbeachtet geblieben.

In Ansehung des Pianoforte ist noch zu bemerken, dass die Hrn. Broadwood ihre aufrechtstehenden Pianofortes mit zwey etwas dickern Saiten auf jeder Taste beziehen; welches einen eben so starken Ton hervorbringt, als drey dünnere Saiten, und die Stimmung erleichtert. Vor ungefähr acht Jahren versuchte auch ein andrer Instrumentmacher, in dem tafelförmigen Pianoforte dadurch die Stärke des Tons zu vermehren, dass er es mit Saiten bezog, die mit Platina-Drath übersponnen waren, worauf er ein Patent erhielt. Er glaubte, durch die schwere Platina-Ueberspinnung den Ton im Verhältniss ihres Gewichts zu verstärken. Auch dieser Versuch hat keinen weitern Eingang gefunden.

Dass die Musik in England sehr allgemein getrieben werde, erhellt unter andern auch aus der grossen Menge ansehnlicher Musikhandlungen und Instrumentmacher in London allein; und damit hängt die erstaunliche Anzahl derer zusammen, welche entweder als Lehrer, oder als praktische Musiker von der Musik leben. Das Pianoforte ist das Hauptinstrument, welches denen, die darin unterrichten, den sichersten Erwerb verbürgt, weil ein Musiklehrer von Ruf wohl einen und den andern Schüler, aber nicht leicht, wie bey Theater-Engagements, seinen ganzen Erwerb verlieren kann, welche letztern überdies meist sehr mässige Gehalte darbieten. Wiewohl nun Virtuosen vom ersten Range auf dem Pianoforte hier, wie bekannt, hohe Preise für den Unterricht erhalten, so ist doch gewiss, dass sie wegen der hiesigen Verhältnisse dabey nicht besser stehen, als bey mässigern Preisen in andern Ländern. Den ersten Schritt über eine halbe Guinee für die Stunde scheint hier Haydn gethan zu haben, bey welchem ein wohlhabender Mann die Ehre seines Unterrichts suchte und sich erbot zu bezahlen, was er fordern würde, nämlich eine Guinee für die Stunde, oder mehr, worauf Haydn geantwortet haben soll: eine Guinee wäre vollkommen genug. Seit der Zeit erhalten ausgezeichnete Virtuosen ebenfalls eine Guinee für die Stunde und oft noch mehr. Dass hier jährlich auch eine sehr grosse Anzahl musikalischer Werke herauskommt, ist schon aus den öffentlichen Ankündigungen derselben zu ersehen.

Im Fache der theoretischen Werke behaupten hier die unsers deutschen Kollmanns schon lange unbestritten den ersten Rang und verdienten auch im Auslande bekannter zu seyn, als sie es während des langen Krieges, und des dadurch eingeschränkten Verkehrs bis jetzt werden konnten. Da sie bereits im 17ten Jahrgange, No. 51 dieser Zeitung rühmlich erwähnt worden sind, so verweisen wir die Leser auf jene Anzeigen. Was der schnellern Verbreitung dieser Werke entgegensteht, ist, dass sie in des Verfassers eigenem Verlage herauskommen, und nur in dessen Privatwohnung zu haben sind; daher ist es fast zu verwundern, dass sie, ungeachtet ihres hohen Preises, so viel Abgang gefunden haben, dass in wenigen Jahren neue Auflagen derselben nöthig wurden. Denn der Versuch über die praktische Composition, *Essay on Practical Composition*, welcher 1799 herauskam, ist schon seit 1812 in der zweyten Ausgabe; und die 1806 gedruckte neue *Theorie der musikal. Harmonie* ist ebenfalls vergriffen, und bedarf einer neuen Ausgabe. Auch sucht man den persönlichen Unterricht dieses Tonlehrers nicht weniger als seine Werke. Doch hat

Herr K. sich nicht bloss durch seine eigenen Arbeiten, sondern auch dadurch um England verdient gemacht, dass er eine allgemeinere Bekanntschaft mit der musikalischen Literatur Deutschlands daselbst zu verbreiten gesucht hat, als bisher zu finden war, nämlich in seinem Quarterly Musical Register No. II., welches die erste periodische Schrift von ganz musikalischem Inhalte in England gewesen ist, und bloss wegen Kränklichkeit des Verfassers mit dem zweyten Stücke hat aufhören müssen. Jetzt gibt es in London zwey neue Schriften ähnlicher Art, nämlich: *The Quarterly Musical Magazine and Review*, in Octav, seit Juny 1818, und *The English Musical Gazette*, in Quart, monatlich, seit Januar 1819. Neben diesen beyden finden sich aber noch, wie vormals, musikalische Aufsätze und Recensionen in einer grossen Anzahl der Zeitschriften von vermischtem Inhalte. Unter den übrigen seit zwanzig Jahren in England herausgekommenen musikalischen Lehrbüchern verdienen noch folgende mit angeführt zu werden: 1) An Introduction to Harmony (Einleitung in die Harmonie), von William Shield. London 1799. gr. Quart. Hr. Shield war damals Hofmusikus und ist nun Kapellmeister des Hoforchesters, welche Stelle jetzt beynahe eine Sinecure ist, weil nur sehr wenig dabey zu thun ist. In jüngeren Jahren hat er verschiedene Stücke für das englische Theater, auch nachher andere Gesangsachen componirt, welche alle einen natürlich gefälligen Ausdruck haben und vielen Beyfall finden. Auf tieferes Studium der musikalischen Kunst und Wissenschaft scheint er aber selbst keinen Anspruch zu machen, denn im Prospectus zur Subscription auf obiges Werk sagt er: „Strenge Fugen und gesuchte Canons wurden keinen Theil dieses Werks ausmachen,“ und „sein Bestreben in dieser Einleitung sey, von den Hyperkritikern nicht für einen tiefen mathematischen Theoristen gehalten zu werden, sondern ein natürlicher Autor für die Damen zu seyn.“ Von seiner Methode sagt er auch in einer Note zu S. 2. des Werks selbst: „Da alle, welche harmonische Seelen, Musse und Verstand haben, Freunde der Poesie sind, so werde ich, so oft als möglich, die musikalischen Definitionen mit passenden poetischen Stellen zu verstärken suchen, in Hoffnung, durch dieses Hülfsmittel einen angenehmen und dauerhaften Eindruck auf das Gedächtniss der meisten Leser zu machen.“ Diesem zu Folge enthält das Werk gelegentlich hübsche poetische Stücke, und mitunter auch solche Anmerkungen, als in einer Note S. 5, von einem Triton Avis (vielleicht tries avis), welcher nach Nieremberg's Beschreibung die Töne des Dreyklangs zugleich singen soll; auch S. 18 unten, von jemand, der selbst in Italien zu jeder Composition einen Bass zu extemporiren (to vamp) unternahm, und ähnliches mehr. Der Unterricht selbst beruhet noch auf der alten Lehrart der Harmonie, nach welcher kein Unterschied zwischen wesentlichen und zufälligen, vollständigen und unvollständigen Akkorden gemacht wird, und wenn beyläufig ja Etwas davon berühret ist, so ist es doch nicht systematisch abgeleitet.

2) *A musical Grammar* (musikalische Grammatik), von D. Callcott, Organisten an der Coventgarden-Kirche. London, 1806. 8. D. Callcott hatte sich durch Catches und Glees mit Beyfall bekannt gemacht, und im Jahre 1791 ein musikalisches Wörterbuch in einem Octavbande angekündigt. Man weiss aber, dass er damals noch mit Forkels allgemeiner Literatur der Musik und andern deutschen musikalischen Literatur-Schätzen unbekannt war; und in der Vorrede zu obiger Grammatik drückt er selbst sich folgendermassen aus: „Der Verfasser benutzt diese öffentliche Gelegenheit, anzukündigen, dass er den vor neun Jahren gemachten Plan, ein musikal. Dictionnaire zu compiliren, nicht aufgegeben habe. Seinem ersten Plane zu Folge habe er blos einen Auszug (abridgment) Walthers, Rousseaus etc. versprochen; da aber Herr Kollmann (Organist an der deutschen Hofkapelle zu St. James) die Güte gehabt, ihn mit einigen schätzbaren Abhandlungen zu unterstützen, so habe er nöthig gefunden, der Idee der unverzüglichen Herausgabe zu entsagen; und damit nicht noch mehrere Jahre verfliessen möchten, ohne der Welt zu zeigen, wie seine musikalischen Nachforschungen (researches) beschaffen gewesen, so erkühne er sich, dem Publicum eine Probe dessen, was von seinen Bemühungen erwartet werden möge, vorzulegen.“ Diese Probe ist die genannte Grammatik, in vier Theilen über: Notation, Melodie, Harmonie, Rhythmus. Die Einleitung der ersten Ausgabe fängt mit einer Liste von 72 Büchern an, die in dem Werke angeführt sind, auf 8 Seiten. Nun gibt zwar so etwas einem Buche bey Vielen ein sehr gelehrtes Ansehen; wozu kann es aber bey einer so kleinen Gram-

matik dienen, den Leser unaufhörlich durch Anführung kleiner Stellen zu unterbrechen, aus Werken, die der Leser grösstentheils nicht kennt, nicht zu schätzen weiss, und meistens nicht lesen kann, wenn er sie auch bekommen könnte? Aber diese Anführungen sind auch sehr oft zweckwidrig und der Absicht des Autors widersprechend, folglich schlimmer als unnütz. Der erste Theil, Notation, füllt über den dritten Theil des Werks mit Dingen, die in jedem andern Lehrbuche als bekannt vorausgesetzt und übergangen werden. Der zweyte Theil, Melodie, handelt von den Elementen der Harmonie, nämlich von Intervallen, Consonanzen und Dissonanzen, Klanggeschlechtern, Dur- und Moll-Tonarten oder Scalen, ohne alle Anwendung auf Melodie. Der dritte Theil, Harmonie, handelt vom Dreyklange, von der Dominante, Septime, von dissonirenden Akkorden, Cadenzen u. dgl. Es wäre zu weitläufig, die unerhörte Verwirrung, welche in diesem Theile des Werks herrschet, auseinander zu setzen. Der vierte Theil, Rhythmus, beruhet grösstentheils auf Kirnbergers, in Kollmanns *Essay on Harmony* enthaltenen Grundsätzen, und ist der beste des Werks. Es ist übrigens zu bedauern, dass der Verfasser schon seit Jahren an einer Gemüthskrankheit leidet, von welcher er, wie man fürchtet, nicht leicht ganz genesen möchte.

4. *Elements of Musical Composition*, von William Crotch, Mus. Doct. Prof. Mus. Oxon. London, 1812. 4. Da, wie im ersten Stücke dieser Uebersicht erwähnt worden, der Autor dieses Werks schon als Kind so grosses Aufsehen machte, dass D. Burney eine eigene Abhandlung über ihn schrieb, und da er jetzt nicht blos die musikalische Doctorwürde, nebst dem Range eines Professors der Musik auf der ersten Universität Englands, Oxford hat, sondern auch seit verschiedenen Jahren in London jährlich mit einer Reihe von Vorlesungen aufgetreten ist, so nimmt gewiss jeder Lehrbegierige dieses Werk mit vorzüglichen Erwartungen in die Hand. Es wird daher selbst dem deutschen Publikum nicht unwillkommen seyn, eine einleuchtend unparteyische Darstellung desselben zu erhalten. Da des Verfassers eigene Beschreibung seines Werks unstreitig als die seiner Absicht angemessenste zu achten ist, so führen wir folgendes aus der Vorrede an: „Originalität ist selten der Hauptzweck eines Werks der gegenwärtigen Art, dessen Vortrefflichkeit hauptsächlich in der aufgehäuften (accumulated) Erfahrung vieler Abhandlungen bestehen sollte. Die schon erschienenen sind zu Rathe gezogen, aber ihre Sprache ist nicht, wenigstens nicht absichtlich, beybehalten worden. Sie haben zu solchen Theilen dieses Werks, denen man etwas Verdienst zugestehen möchte, beträchtlich beygetragen, und für das Uebrige wünscht der Autor eine bessere Empfehlung darbieten zu können, als Neuheit." Dieser eigenen und ausdrücklichen Erklärung des Verfassers zu Folge, wird ein aufmerksamer Leser finden, dass auch wirklich der Inhalt des Werks aus verschiedenen, obgleich sich oft widersprechenden Werken zusammengetragen ist, jedoch auf solche Art, dass D. C. nicht unumgänglich nöthig hatte, die benutzten Werke noch Schriftstellernamen anzuzeigen, was er auch nicht thut.

In Ansehung der seit ungefähr zwanzig Jahren in England erschienenen praktischen Werke wäre es überflüssig, die schon in Deutschland bekannten, oder der auswärtigen Kenntniss unwerthen zu erwähnen; der letztern gibt es wohl schon allenthalben zu viele. Es werde hier nur folgendes bemerkt: obgleich in England die Musik sehr allgemein getrieben wird, so finden hier doch Orchestersachen keinen hinreichenden Absatz, der die Herausgabe vollständiger Symphonien oder Concerte für andre Instrumente, als das Pianoforte, die Harfe, Flöte, Violine und Violoncel, der Kosten werth machte. In diesem Stücke ist Deutschland, wo alle grosse Orchestersachen von Werth, wie auch Concerte für Blasinstrumente, herausgegeben werden können, und wirklich erscheinen, dem sonst einzigen England weit überlegen. Schade wäre es, wenn in Deutschland einmal die Anzahl der Musikhandlungen so abnähme, dass auch dort die Herausgabe grosser Werke nicht mehr hinreichende Ermunterung fände. Selbst Quartett-Gesellschaften sind jetzt hier keineswegs so häufig oder nur gewöhnlich, als sie es waren, da Dilettanten bey mässiger Einübung sich fähig waren, an denselben Theil zu nehmen. Doch hiervon genug. Man hat hier seit wenigen Jahren verschiedene neue Oratorien aufgeführt, welche nicht nur nicht gedruckt worden sind, sondern auch zu wenig Eindruck gemacht haben um wieder gegeben zu werden. Diese Sache verdienet zum Beschlusse dieser Uebersicht wohl noch einige Aufmerksamkeit zum Besten junger Tonkünstler, die auch geneigt seyn möchten, solche

Werke zu unternehmen. Bey etwas genauer Untersuchung scheint der Grund ihres geringen Eindruckes vornehmlich in ihren Texten zu liegen, welche nicht dazu geeignet waren, den Componisten und die Hörer zu begeistern, und tiefen und bleibenden Eindruck auf das Gemüth zu machen. Wie sinnvoll sind dagegen die Worte zu Händels *Messias* und zu Haydn's *Schöpfung*, wie ergreifen sie das Gemüth nicht schon an sich und ohne Musik! Zu solchen Gedanken und Empfindungen findet ein talentvoller Componist, hat er nur richtiges Gefühl, leichter den angemessenen musikalischen Ausdruck und eine Musik, die nicht blos gefällt, sondern auch den Hörer zu höheren Empfindungen erhebt. Das erste neuere Oratorium seit Händels Zeit war von D. Busby und betitelt: *Prophecy*. Es war über die Weissagungen auf den Messias, zwar von einem grossen Dichter, aber nicht geeignet, wie der Text von Händels *Messias*, die Seele des Lesers gleich am Anfange zu ergreifen, und bis zum Ende fest zu halten, daher konnte es auch keinen tiefen Eindruck machen. Von ähnlicher Art war ein anderes Oratorium von demselben Componisten. Dann folgte *Die Sunamitin*, von D. Arnold gesetzt, wobey es gleich einleuchtet, dass die Geschichte einer alten Privatfamilie dadurch auch kein hohes Interesse erregen kann, dass der kleine Knabe krank ward, starb und von dem Propheten wieder auferwecket wurde; vornehmlich da die poetische Darstellung des Gegenstandes demselben kein höheres Interesse gab. Zuletzt, vor drey oder vier Jahren, wurde D. Crotch's *Palästina* gegeben. Das Gedicht desselben erhielt zwar auf der Universität Oxford den gewöhnlichen Preis, war aber zu einem Oratorio weder bestimmt noch passend. Die übrigens gute Musik konnte deshalb auch nicht die Wirkung hervorbringen, die sie, bey einer bessern Wahl des Gegenstandes und besser von der Poesie unterstützt, gethan haben würde. Da ein Klavierauszug dieses Oratoriums mit den Singstimmen und Chören gedruckt worden ist, so kann er zum Beleg für die Richtigkeit dieser Bemerkungen dienen.

Berlin. Uebersicht des November. Den 5ten gab der Königl. Concertmeister Herr Möser Concert. Er spielte ein Violinconcert von seiner Composition, ein Rondo brillant für die Violine von Viotti und begleitete die von Mad. Schulz gesungene Arie von Lafont mit obligater Violine. Das Spiel des genialen Virtuosen ist bekannt, seine grosse Präcision, der eigenthümliche Humor, die kühne Bogenführung, das Staccato, das schöne Legato, die sehr reinen Doppelgriffe sind schon oft gerühmt worden. Noch mehr lernt man ihn kennen in den von ihm veranstalteten Abonnementsquartetten, die den 17ten dieses Monats ihren Anfang nehmen.

Den 4ten und 12ten veranstaltete die General-Intendantur Concerte im Theater, um dem Publikum Gelegenheit zu geben, zwey schon seit früheren Jahren geachtete Künstler, Herrn Kapellmeister Spohr und seine Gattin, hier zu hören. Das erste Concert gab eine Ouverture, ein Violinconcert in Form einer Gesangscene, ein Adagio und Rondo für Harfe (von Mad. Spohr ausgeführt) und Violine und ein Potpourri für Violine; das zweyte, die Ouverture aus der Oper *Alruna*, ein Violinconcert, ein Potpourri für Harfe und Violine und Variationen über zwey Mozartsche Themata für Violine und Pianoforte (auch von Mad. Spohr vorgetragen), alles von der bekannten und geschätzten Composition des Herrn Spohr. Sein Spiel ist meisterhaft, Feuer und Empfindung, feste Haltung, ausdrucksvolles Adagio, voller zarter Ton, bewundernswerthe Fertigkeit in Octaven- und Decimenfortschreitungen, Doppel-, drey- und vierfachen Griffen, die Leichtigkeit und Sicherheit der Sprünge, den feinen Bogenstrich bewundert man gleich, so wie bey seiner geschätzten Gattin das zarte, alle Schwierigkeiten der Modulation in der fremdesten Tonart leicht besiegende und geschmackvolle Spiel.

Den 25sten gab der zweyte Violinist der königl. Kapelle, Hr. J. Lled, Concert. Er spielte mit gelungener Anstrengung ein Violinconcert von Kreutzer und Variationen von Rode.

Den 26sten gab der königl. Kammermusicus Hr. Lenss Concert. Er blies mit Hrn. Schunke ein neues Concert für zwey Waldhörner, und mit den Hrn. Pfaffe und Schunke ein Concert für drey Waldhörner von seiner Composition. Er hat eine reine und sichere Höhe und guten Vortrag. Besonders gefiel das zweyte Concert, in dem Herr Schunke die chromatische Hornpartie vorzüglich schön ausführte. In diesem Concerte trat zuerst öffentlich auf: Dem. Luise Dietrich, Schwestertochter der sel. Schick und Schülerin des Herrn

Kunike; sie sang die Arie aus Mozart's *Cosi fan tutte* aus b, und in dem Quartett aus Righini's *Zauberwald* mit ihrem Lehrer. Ihre Stimme ist vorzüglich stark und klangvoll, hat über zwey Octaven im Umfang, eine reine Intonation, sichere Höhe, ziemlich volle Tiefe, geschmackvolle Methode und ein gutes Portamento. Dem. Dietrich wird in der Folge ein schätzbarer Zuwachs der königl. Oper seyn, da auch Jugend und Gestalt die talentvolle Künstlerin begünstigen.

Den 28sten gab der königl. Musikdirector Hr. Seidel Concert, in dem er eine neue, so wie die schon früher bekannte Ouverture aus seiner Oper *Honorine*, die ein Gemälde des Heidnischen Morgens beym Aufgang der Sonne enthält, von dem vollen Auditorium mit vielem Beyfall aufgenommen wurden. Mad. Schulz sang mit gewohnter Kraft und Genauigkeit eine Scene von Seidel, so wie Dem. Maass die Schillersche Ballade, *Hero und Leander*, mit musikalischer Begleitung von Seidel, vortrefflich sprach. Auch die übrigen Partieen errangen sich Beyfall.

Am 30sten gab Herr Freyenhagen von Rosenstern, vormals herzogl. braunschweigischer Amtshauptmann, eine musikalische Abendunterhaltung, in der er la bella Capricciosa und ein Rondo brillant, beyde von Hummel, auf dem Fortepiano vortrug. Da der Ref. dem Concert nicht beywohnen konnte, und Herr von Rosenstern noch ein paar Concerte angekündigt hat, so verschiebt er seinen Bericht.

Von fremden Künstlern hat diesmal nur Hr. Meixner, vom Theater zu Königsberg, debutirt. Er gab am 13ten den Sarastro in der *Zauberflöte* nicht ohne Beyfall, den seine klangvolle schöne Stimme, die bis d rein tönt, einige gute Mitteltöne, der edle Anstand und das angenehme Aeussere verdienen.

Unter den Zwischenspielen verdienen Auszeichnung: Hr. Barth, erster Oboist und Director der Harmonie des Königs von Dänemark, der am 2ten ein von ihm componirtes Concert für die Oboe mit Beyfall vortrug, dem die Zartheit und das tiefe Gefühl seines Spiels auch gebührten, und Hr. Sonnemann, der am 21ten Variationen und eine Polonaise für die Flöte von Uber vortrug.

Den 20ten starb der Schauspieler und Sänger, F. W. Lahre, im 55sten Jahre an einem Schlagfluss, nachdem er 16 Tage zuvor den Wachtmeister Ewald im *Strich durch die Rechnung* zuletzt gespielt hatte. Schon in seinem 6ten Jahre betrat er in einem Ballet von Nicolini die Bühne zu Hamburg, ging bald darauf mit seinen Aeltern nach Berlin zum Döbbelinschen Theater, erhielt mit diesem nachher beym markgräfl. Theater zu Schwedt eine Anstellung, und kam vielseitig ausgebildet, 1795 zum königl. Theater in Berlin. Er zeigte sich in manchen Rollen als ein vorzüglicher Künstler.

Recension.

Neue Auswahl von Maurergesängen, mit Melodieen vorzüglicher Componisten. Gesammelt und herausgegeben von Fr. Maurer. Berlin, 1814 b. d. Herausgeber. 4. auch mit dem Titel: *Dritte Melodieensammlung zum vollständigen Gesangbuche für Freymaurer.*

Maurergesänge müssen dem Charakter der Gesellschaft, für welche sie bestimmt sind, in Hinsicht des Textes und der Musik angemessen seyn. Einfachheit und heiterer Ernst, gegründet auf eine wohlwollende, durch brüderliche Geselligkeit genährte Ansicht der menschlichen Dinge, müssen in solchen Gesängen den Grundton angeben. Der Ton gemeiner Trinkgesellschaften und Freudengelage muss eben so sehr, als künstlicher Klingklang und nichtssagender Virtuosenkram aus diesem Kreise verbannt seyn. Von diesem Standpunkte aus kann diese Sammlung keineswegs den Titel Auswahl verdienen. Rec. lässt dahin gestellt seyn, ob es dem Herausgeber an Fähigkeit zu dieser Auswahl fehlte, oder ob es bloss der Zweck war, eine voluminöse Sammlung in die Welt zu schicken, er will nur dieses Urtheil durch Beyspiele zu belegen suchen. So ist die Melodie No. 2. ein ganz gewöhnliches Klavierliedchen mit Klavierbegleitung und der Text von einer Mattigkeit und Leere, dass sich Männer von Geschmack wohl schämen möchten, ihn singend vorzutragen. Man höre nur den Schluss:

> Hauchet am Ziel des Lebens,
> In vergangner Zeit
> Traut' ich nun vergebens
> Der Zufriedenheit.

In No. 4. hat derselbe Componist nichts Vorzügliches geliefert. Nach einer, eben auch nicht

sehr ausgezeichneten dreystimmigen Melodie, deren Schluss ganz vornehmlich an den Doctor und Apotheker erinnert, kommt ein Allegretto intermezzo (was will das sagen?) und ein Arioso für den Tenor mit Klavierbegleitung, aus mancherley Mozart'schen Gedanken zusammengestoppelt, feyert im herkömmlichen Operntone den Meister. Darauf wird ein Choral (das Beste bey der Sache) gesetzt und schliesst das Ganze. Wir fragen, gehört so ein Quodlibet in eine Sammlung von Freymaurerliedern? — No. 6. ein Rundgesang, dessen Melodie zu jedem Kirmesschmause gesungen werden kann, und doch am Ende die Worte: „Hoffnung, Glaube, Lieb' und Muth, führt uns durch die wilde Fluth!" Die Ueberschrift heisst: feyerlich und froh. Rec. möchte wissen, wie es der Sänger anfangen sollte, Feyerlichkeit in diese Melodie zu bringen. Nicht wenig aber war er überrascht, auch die Melodie zum Rattenfänger einem Maurerliede untergelegt zu finden. — Um es kurz zu sagen, unter dem vielen leeren Klingklang, der in dieser 54 Melodieen starken Sammlung enthalten ist, haben Rec. kaum 6 Stücke so ernst und würdig angesprochen, wie No. 54. von Beethoven: Was ist des Maurers Ziel, oder No. 5. von Gürlich, in welchen beyden auch der Text sich singen lässt. Um den richtigen Satz haben sich die Herren Componisten nicht immer ängstlich bekümmert, Druckfehler sind auch nicht selten, z. B. No. 5. in dem zweyten Takt der Singstimme b, g. statt as, f; S. 24 in der Singstimme letzter Takt, ersten Viertel, cis statt f; No. 6tes System, 1 Takt im Basse c, a statt a, f und ebendaselbst in dem 5ten System, 2 Takt f, g, statt e, f, und die begleitenden Stimmen sind an verschiedenen Schlüsseln geschrieben, was den Gebrauch eines solchen Liederbuchs erschwert. Papier und Druck sind gut.

---

1. *Tre Rondi alla Polacca per due Violini, Viola e Violoncello composti e dedicati al Signore Adolfo Goldsmith in London da* Andrea Romberg. Leipzig bei C. F. Peters. (Pr. 2 Thlr.)
2. *Fantasie für dieselben Instrumente, componirt* (in Hamburg 1814 während der Belagerung) von demselben. (Pr. 20 Gr.)

Die Verdienste dieses gründlichen Componisten sind schon so allgemein anerkannt, die Art und Weise, wie derselbe mit seinen Kenntnissen der Harmonie in dem Tonreiche schaltet und waltet, ist schon so mannigfaltig in diesen Blättern besprochen worden, namentlich bey der Anzeige seiner früheren Quartetten, seiner Sinfonie in D u. s. w., dass bei der Erscheinung seiner neueren Werke nur angedeutet werden darf, in wiefern sich diese den früheren anreihen, welches Eigenthümliche sie enthalten und welchen Bedürfnissen des Künstlers und des Publikums sie entgegen kommen. Immer findet Rec., dass Zweyerley fast ohne Ausnahme die Compositionen des Hrn. R. auszeichnet. Erstlich ist ihm sein Zweck bey der Ausführung immer klar, er weiss, was er will, und bleibt daher auch Anderen immer verständlich. Nur zuweilen wird Witz, Laune oder contrapunctische Kunst die Motive seiner Gedankenreihe, wobey die zarteren Melodieen, die das Publikum liebt, öfters unterbrochen werden. Zweytens ist sein Satz immer rein und schulgerecht, die rhythmische und periodische Ordnung zwar sucht nach neuen Formen, aber verständig und ungezwungen, so dass die meisten seiner Compositionen als Muster, in Ansehung der harmonischen Verbindungen und Fortschreitungen, angesehen werden können.

In diesem Sinne sind denn nun auch die beyden oben genannten Werke zu betrachten. Das erste trägt mehr, wie seine früheren Compositionen, das Gepräge des Zeitgeschmacks im Violinspiel an sich. Es sind mehr Solo's für die erste Geige, und die anderen Stimmen sind grösstentheils blos begleitend; dabey sind in die erste Stimme, mehr als sonst, modische Tonverbindungen aufgenommen, und durch Verschiedenheit der Stricharten und des Vortrags überhaupt haben die Sätze mehr Leben und Interesse erhalten. Sie erfordern daher, auch weil sie sonst bedeutende Schwierigkeiten enthalten, einen guten Spieler, und können weniger Geübten zum Studium dienen.

No. 2. ist eine Composition, die Hr. R., wie der Titel aussagt, während der Belagerung Hamburgs schrieb. Wenn es überhaupt merkwürdig ist, dass ein Componist, zu dieser Schreckenszeit in Hamburg eingeschlossen, sich zu erheben konnte, dass noch musikalische Gedanken in ihm aufgiengen, und er fähig war, sie nieder zu schreiben: so ist es noch interessanter zu bemerken, welche Gefühle ihn in dieser Zeit, da alle Musen vor

dem Gott des Krieges geflohen waren, bereiten und wie er sie in Tönen darstellte.

Wir finden bey der Prüfung dieser damals entstandenen Fantasie auch nur zweyerley: ernste, tiefsinnige und — bezeichnende Gedanken, die in diesem Zustande freylich wohl die natürlichsten scheinen. Sie besteht nämlich aus einem melancholischen Adagio und einer schön und kunstvoll durchgeführten Fuge, die von einem nicht langen Lieghetto unterbrochen wird, und deren Zergliederung hier zu weit führen würde. Die Titelvignette stellt prophetisch die kommende Zeit vor. Hell strahlt die aufgehende Sonne durch die weichenden trüben Wolken und verbreitet ihr Licht über wahrscheinlich — deutsche Ruinen, zugleich aber auch über das Theme der in dieser Fantasie vorkommenden Fuge, welches mit kleinen Noten, wie ein Räthselcanon angedeutet ist.

Kurze Anzeigen.

Huit grandes Walses pour le Pianoforte, par E. Pastenaci. Oeuvr. 1. à Königsberg, chez Unzer. (Pr. 16 Gr.)

Diese Tänze wollen mit genauer Beachtung ihrer verschiedenen, Charakter und Bewegung andeutenden Ueberschriften — überhaupt aber leidenschaftlich vorgetragen seyn, und verlangen einen ziemlich fertigen Spieler; denn der Verfasser schreibt oft für solche Stücke ungewöhnlich und übertrieben vollstimmig. So finden sich z. B. in No. 7 Aufgaben, welche dem Spieler selbst in grossen Sonaten u. s. w. selten zugemuthet werden, und sich hier wenigstens nicht rechtfertigen lassen. No. 2 und 5 sind in melodischer Hinsicht etwas weniger verkünstelt und in harmonischer weniger überladen und in gewissem Betracht ziemlich interessant, in den übrigen Nummern aber herrscht Uebertreibung, und es zeigt sich daran nur allzudeutlich, dass der Comp. sich von einer guten Spielart nicht wenig entfernt. Vielleicht sind diese Tänze ursprünglich für mehre Instrumente geschrieben, und hier nur unschicklich für das Pianoforte ausgesetzt. Sie sind daher schwer zu spielen. Ausserdem verletzen sie oft die Regeln der Harmonie. Hierher gehört das häufige Verdoppeln des Leittons, wozu sich der Verf. oft bequemt, wenn es der Lage der Hand ganz zuwider ist: wie in No. 1, Takt 7, und im letzten Theile dieser Nummer Takt 1, 2 und 9. Ueberhaupt hält Rec. diesen Tanz für misslungen, denn im 2ten Theile unter andern findet sich auch eine rhythmische Unrichtigkeit, der zu Folge der vorletzte Takt ganz wegfallen muss. In No. 5 würde Rec. das fis des Basses im 2ten Takte des 2ten Theils für einen Druckfehler halten, käme es nicht in demselben Theile noch einmal vor; warum vermied der Comp. diesen Fehler nicht durch a, anstatt fis? — Ferner wäre der Querstand im 2ten und 6ten Takte des letzten Theils sehr leicht dadurch vermieden worden, wenn das g des Basses in die Mittelstimme und das e in derselben in den Bass gelegt worden wäre. Noch mag sich der Verf. vor Missgriffen hüten, wie im ersten Takte der 6ten Nummer (er vergleiche die Mittelstimmen mit der Melodie), er bedenke, dass auch dem Tanze eine reine und solide Schreibart ziemt, und verarge es dem Rec. nicht, wenn er das erste Werk desselben nicht flüchtiger überlief und in einer Zeit, wo es viel Treffliches dieser Art giebt, sein Missfallen frey aussprach. Die Melodieen des Verf. haben übrigens oft etwas ansprechendes, und wenn er künftig einfacher und reiner zu schreiben sich bemühen will, wird er seinen Arbeiten wahrscheinlich auch Freunde gewinnen.

Six Polonoises brillantes pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par Aug. Mühling. Oeuv. 16. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Der Erfindung nach, keinesweges gewöhnlich und stets interessant, der Ausarbeitung nach, fleissig, rein, vornämlich mit Neigung und Geschick zu Imitationen; dem Ausdruck nach, rasch und leicht, die Trios meist gefällig und angenehm; der Ausführung von Seiten der Spieler nach, ohngefähr im Mittel zwischen schwer und leicht. So auch den jetzt so zahlreichen Freunden des Doppelspiels auf Einem Pianoforte unter nicht ungeübten Liebhabern mit Grund zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten December. №. 52. 1819.

RECENSION.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, dedié à Baillot par Pierre Crémont, chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Ganz im Geiste einer angenehmen innigen Unterhaltung unter Freunden ist dieses Tonstück verfertiget. So wie bei jener der mannichfaltigste Wechsel und Austausch interessanter Ideen und Gefühle Statt findet, so ist es auch hier in dem verschiedenen warmen Antheile, welchen die einzelnen Stimmen an der Durchführung der Hauptidee nehmen. So wie dort dadurch Würze und anziehendes Leben in die Gesellschaft kömmt, so ergiesst sich dieses auch hier in die ausführenden Musikfreunde. Besonders ist diess der Fall im ersten Allegro moderato im Viervierteltakte. — So wie sich aber gewöhnlich die Unterhaltung im freundschaftlichen Zirkel vom ernsten Tone zu die Stimmung der Freude hinleitet, so scheint auch hier dasselbe der Hr. Verf. beabsichtigt zu haben. Die ernstere Durchführung nämlich im ersten Allegro, G dur, erhält zwar im darauf folgenden Andante $\frac{3}{4}$ durch die Tonart Es dur etwas Feyerliches, Wundervolles; allein der einfache herzliche Gesang, und der so tiefe und charaktervolle Verfolg der Ideen giebt dafür ein so schönes Bild des Traulichen, in welchem sich die so bedeutend ergiessenden Herzen näher an einander schliessen; der leichte Scherz in den zwey ersten Theilen des Menuetts in G dur bringt Heiterkeit in das Ganze, das Trio belebt diesen Frohsinn, und eine gefällige, liebliche Melodie verbindet hiermit das Rondo $\frac{2}{4}$ Allegro assai in G dur. In diesem ist nun zwar der Charakter des Frohsinns im Allgemeinen herrschend, aber durch die Aufnahme manch' ernsthafter Bearbeitung und einiger raschen — übrigens ziemlich entfernten — Ausweichungen erhält es mehr Tiefe, und schliesst sonach das Ganze mit umfassender Einheit und fester Zurückführung auf den Charakter des ersten Allegro.

Dass, so einfach auch das Ganze im Allgemeinen gehalten ist, doch diesem Tonwerke eine feste in sich geschlossene Anlage zu Grunde liege, diess möchte sich aus dem bisher Erörterten ergeben. Aber edel muss durchaus der Vortrag seyn, und dem würdigen, freundschaftlichen Sinne gemäss, in allen Stimmen, besonders in der Hauptstimme. Das Ganze muss sonst verlieren, ja es wird ausserdem in manchen Stellen ganz herabsinken. Und auch hier ist es, wie in dem oben schon angeführten freundschaftlichen Vereine. Man trage manche naive Aeusserung, manche äusserst interessante Wendung mit einem sehr gemeinen Tone vor, und der Geist ist entwichen. Ref. glaubt dieses bemerken zu müssen, weil so oft bey der musikalischen Ausführung der grosse Unterschied zwischen dem interessanten Lieblichen und dem Flachen nicht gehörig berücksichtiget, und dadurch der erstere, in leichten Umrissen bezeichnete, Charakter durchaus verwischt wird. — Diesen in seiner Eigenthümlichkeit zu ergreifen und zu gestalten, setzt übrigens einen sehr gebildeten Geschmack, und einen geweckten Sinn für das Zarte, Liebliche voraus, eine Klippe, an welcher der Ref. schon manchen sonst braven Künstler scheitern sah.

Mit dieser nothwendigen Berücksichtigung aber wird dieses Quartett gewiss sehr ansprechen, und auch den Vortragenden, welche jedes Werk nach seiner besondern inneren Tendenz zu bemessen verstehen, viel Vergnügen verschaffen. Vorzüglich möchte es für Liebhaberzirkel passen, so wie es auch von Dilettanten, wenn sie nur einigermaassen eingeübt sind, sowohl in der Hauptstimme, als in den Nebenpartieen, ohne besondere Schwierigkeit gut kann ausgeführt werden.

Auch ist der Preis mässig, und der Stich sehr brav.

Nachrichten

München. Ende Novembers 1819. *Macdonald*, mit Musik von Dalayrac, am 2. November, als zweyter Debut der *Demoiselle* Besel. Diese junge Probesängerin hatte als Julie Blüthen einer zu erwartenden Kunstfertigkeit entfaltet, welche schon bei ihrem zweyten Erscheinen Vielen dem Verwelken verwandt dünkten. Mit Unrecht, und nicht durch ihre Schuld. Wie erklären wir hierüber uns? Wäre die Menschenbrust mit ihrer Kehle und Stimmenwerkzeugen ein Orgelwerk mit Tasten, auf welchem ein ungeschickter Spieler, ohne ihm Schaden zu thun, nach Gefallen sich herumtreiben könnte, so hätten manches Singmeister und Theaterdirector nicht Unrecht, junge Sängerinnen mit so eiserner Hand anzugreifen, als es wohl hie und da theils aus Unwissenheit, theils auch aus übelverstandner Gefallsucht geschieht. — Hätte der Geschmack und das dem gesunden Verstande durch Nachdenken und einen natürlichen Kunstinstinkt abgedrungene Urtheil nicht die an sich verschiedenen Gattungen der dramatisch-lyrischen Bühne scharf gesondert, nicht ihre Umrisse in bestimmten Formen bezeichnet und jedem seine Gränzen angewiesen; so würden Italien und Frankreich noch keine Nationaloper in ernster und komischer Art haben, alles würde noch wie in einem Chaos durcheinander liegen, kein Kunsturtheil sich gebildet, kein darstellender oder dichtender Künstler sich zur Vollkommenheit erhoben, kein richterer Geschmack sich entfaltet, und auf Dichter, Sänger und Componisten wohlthätig zurückgewirkt haben. Man würde auch dort noch im Finstern herumirren, nicht wissen, woran man sich zu halten habe, chinesische und türkische Gesänge auf die Bühne bringen, um ein Publikum, das immer nach Neuem lechzet, weil das geschmacklose Gegenwärtige ihm nicht genüget, zu entlangweilen, nicht um es zum Edlern zu führen, und auf sein Gemüth zu wirken, denn keine Kennerschaft hätte sich so ausgebildet, selbst das ächte Schöne, wäre es auch einmal unter ihnen erschienen, würde unerkannt und unbegriffen zwischen Himmel und Erde geschwankt haben — und hätten auch einige Wenige, von seinem Anblicke begeistert, ihre Stimme erhoben, ein Troß eingebildeter und verirrter Halbkenner würde mit wildem Geschrey und Gelärm sie erstickt haben, die hehre Erscheinung wäre dahin geschwunden, und die Ungeschmack hätte wieder seinen bleyernen Scepter mit erneuter Kraft geschwungen.

Wie schwer es mit der Bildung eines Künstlers werde, in einem Lande, wo alle dramatischen Kunstformen noch durcheinander geworfen sind, wo man, um den Vergleich einer andern Kunst abzuborgen, in eine Rafaelsche Transfiguration Gruppen von Teniers, in einen Schenke von Ostade Figuren aus Correggio anbringen darf, ohne dafür aus dem Künstlervereine ausgestrichen zu werden, braucht keiner weitern Erwähnung. Einst war es anders. Seit mehr als einem Jahrhundert, ausser wo Kriegsjahre sie unterbrachen, war in jedem Karneval bis 1781, wo Rumford zur andern Verwendung der Summen soll gerathen haben, italienische Oper, zu deren Schöpfung und Ausführung nach Umständen ein Sänger und eine Sängerin von anerkanntem Verdienst oft auch ein grosser Tonsetzer, in letzteren Zeiten Salieri, Mozart und Vogler gerufen und der übrige von der hiesigen Kapelle gebildet wurde. Und als Marchand, nachdem der Pfälzische Hof in München eingezogen, ihm folgte und da einheimisch geworden, wurde die französische komische Oper in deutschen Worten — und wohl fügt sich ja diese Sprache gemächlicher dem französischen Liede, als der innern breiten italienischen Arie — der neuen deutschen Bühne Stütze und erster Grundstein ihrer folgenden lyrischen Stimmungen. Gretry, Philidor, Monsigni waren damals bekannte Namen. Ein reger Geist belebte das Ganze, trefflich griffen die gesonderten Theile in einander, Fleiss, guter Wille, Einsicht und Kunstsinn verbreiteten sich von allen Seiten, denn Herr Marchand, Director, Regisseur und höchst verständiger darstellender Künstler, ordnete bildete, erwärmte. Weiter hob sich in dem letzten Decennium des vergangenen Jahrhunderts diese verdeutschte Oper. Mozart's Meisterwerke, *Don Juan* und *Figaro*, mehr im Dichtersinne geistreich declamatorisch, als in weicher Cantilene — denn er musste sich den Sänger bequemen, und die Gesellschaft, für die er schrieb, war eine Opera buffa — gearbeitet, wurden auf die Bühne gebracht, zwar mit erbärmlich unterlegten

deutschem Texte, aber mit Feuer, durchdachtem Spiel und in noch ziemlich verständlicher Aussprache vorgetragen. *Die Zauberflöte* folgte. Hr. Pezzl führte die Gesangverzierungen um diese Zeit auf deutscher Bühne ein. Aber die Verstandeswuth hatte noch ihre *lucida Intervalla*. Wir waren daran, eine deutsche Oper zu haben, wir hätten sie gehabt, wäre nur ein Glück, und nur mit seinem Geiste verwandter Dichter geworden. Aber sie wurden uns nicht. Mancher mittelmässige Kopf, nicht durch die Gunst der Muse, nur durch die Fertigkeit der Empirik zum Künstler gestempelt, aber zu unbehülflich, um sich in dem zarten Kreise lyrischer Declamation und des musikalischen dichterischen Pathos zu bewegen, erinnerte sich noch an die Formen der italienischen Oper, an die Glanzeffekte der Arie, an die Leuchtkugeln des Bravoursängers; man versuchte es, schrieb deutsche Opern im italienischen Geschmacke — bald begriff der Verständige, dass man in dieser Sprache, so wie sie nämlich da gegeben wurde, Rouladen machen, ohne keinerwege singen könne. Aber die Versuche hielten sich nicht, sie erinnerten nur an jene unglücklichen Indier, welche die Musketenkugeln, womit die spanischen Henkersknechte ihren Vätern und Brüdern den Tod brachten, sorgfältig auflasen, sie in den Mund steckten, und sie mit möglichstem Gesausen auf ihre Feinde hinstiessen, in der kläglichen Meynung, die Wirkung der Feuerschlunde auch an ihren Mördern hervorzubringen. Indess waren die alten Muster italienischer und französischer Musik noch vorhanden, erstere in unverfälschten geschriebenen Denkmälern ihrer Meister, die anderen in lebendiger noch reiner Darstellung; die Pforten ihrer Tempel waren, es zu sagen, dem studierenden Künstler noch geöffnet, sie standen noch, jede für sich, in eigener herrlichen Kraft da. Doch auch *so* sollte es nicht bleiben, es sollte ein Zwitter entstehen, der, kaum in das Leben gerufen, schon die Keime der Verwesung an sich trug.

Herr Carl Cannabich, der Sohn, von früher Jugend zur Violine gebildet, kam von Frankfurt am Mayn, wo er für einige Zeit als Director dem Orchester vorgestanden, nach München zurück, um Hrn. Eck, der an der Münchener deutschen Bühne, jedoch mit Beschränkungen, das, was jener in Frankfurt leistete, zu ersetzen. Nun war von nun an die ganze Leitung des Opernwesens ausschliessend überlassen. Wahl der Stücke, Vertheilung der Rollen, Verkürzung, Verlängerung des Gedichtes und seiner Musik, alles wurde nun von ihm patent- und fabrikenmässig, monopolisch betrieben. Kein Kapellmeister, kein Gesangmeister, kein Dichter, — ein ohnehin an unserer Opernbühne unbekannter, auch überflüssiger Name — der auch nur von ferne sich nähern durfte. Man schnitt, verengte, streckte, dehnte und verrückte nach Belieben, kein Geschmack, keine Einsicht, keine Beurtheilung, kein Rücksicht auf Stimme; das Orchester auf der Bühne, der Sänger am Platze des Souffleurs; schottische Balladen und italienische Opernarien, begleitet von Trommeln, Posaunen und Pfeifen; Rouladen, Concertanteen mit Dalayrakschen Liedern, alles im bunten gothischen Gemische, kein Sinn für Kunst, keine Achtung für Kenner. Und die Sache gefiel, und die Sängerin, für welche alles diess geschah, gefiel, freylich nur auf kurze Zeit, denn bald genug rächte sich die Natur an diesen unnatürlichen gesungenen Violinpassagen. Jedoch man liess nicht ab, man ahmte nach, der neue Geschmack war gegründet, selbst nach dem Hinscheiden des Gründers besann man sich keines Bessern. Endlich, als eine andere, an sich treffliche, aber schlimm geleitete Sängerin auf dem Culminationspunkt ihrer Kunst stand, wurden Takt, Tempo, Ausdruck, Aussprache, Cantabile, pedantische Namen; ein ewiges Ritardando, Accelerando, das sie irrig Tempo rubato nannten, trat an deren Stelle, so dass der Geübteste nicht mehr angeben konnte, ob das Orchester im geraden oder ungeraden Takte spiele; mehre Dutzend in derselben Arie oder Cavatine angebrachte, von dem Componisten nicht vorgeschriebene Fermaten, bey welchen die singende Künstlerin schnell die Cantilene abbrach, sich zu dem höchsten ihrer Kehle eigenen Tone ihrer enormen Stimme hinschwang, ihn lange aushielt, dann sich wieder herabstürzte und oft mitten im Takte mit dem Orchester fortfuhr, oder durch Töne und Mitteltöne in die Tiefe herabrollte; eine gänzliche Verwirrung aller Kunstideen, ein Verstümmeln, Zerstören, Verhöhnen alles Natürlichen, Einfachen und Schönen dazu, ein wüthendes Applaudiren des musikalischen John Bull's, während der ruhige Kunstfreund mit Empfindungen der Wehmuth das Theater verliess. Und noch sind wir, wenn gleich viel gebessert, nicht ganz am Ende, noch haben wir zu erwarten, dass Glucks *Iphigenia* beym Erkennen ihres geliebten Bruders eine Arie von Ben-

ficht auge; steigen ja schon Prinzessinnen von ihren Theaterthronen und geben uns Solfeggio's à la Catalani. Wen wundert sich, wenn Gönner und Freunde ächter Kunst diesem Unfug, diesem Aberwitz Grenzen setzen, wenn sie den gesunden Theil unserer Künstler von fernerer Ansteckung bewahren wollen; wer, wenn er nicht durch Unwissenheit beschränkt, oder Parteygeist geblendet ist, darf behaupten, dass eben unsere Kunst — wir tragen keineswegs andere deutsche Bühnen im Sinne, die sich selbst ohne uns zu berathen wissen — bewahrwürdige, wenn man Muster — freylich dem Auslande entnommen, da der Inländer Kunst erschöpft scheint, und seit langem nicht ein einziges in unserer Sprache gedichtetes und mit unserer originellen Musik bearbeitetes Produkt zu Tage fördert — aufstellt, die unsere Künstler nicht eben nachahmen, die sie nur nach ihrer, durch Klima, Natur, Sprache, Nationalgeschmack und Volksbegriffen anders gebotenen Weise, dichtend, singend, sich eigen machen sollen; Muster, die wohl von selbst uns wieder entrückt werden, wenn der auf dem verdorrten Aste eingeimpfte Zweig in Blättern, Blüthen und Früchten sich entfaltet, wenn der Schwielhänden entwundene Zirkel mit dem Ebenmaass, nicht in Winkelzügen, wenn, zu schönen Formen das Gebäude entworfen, in welches unsere Kunst in verjüngter Gestalt einziehen soll, was möchte die gute Dammellisel nicht bedauern, dass eben auch ihr, schon bey ihrem zweyten Auftreten veraltete Catalanische Bravuren aufläd, wer nicht befürchten, dass auch sie als das Opfer eines unnatürlichen Anstrengung falle? Denn schnell, ohne nöthige Vorbereitung, musste sie aus den sanften Gefühlen, wo sie als Julie weilte, zu dem rauhen stürmische Klima des schottischen Hochlandes übergehen, des Südens reine Melodieen in den barschen Brüllaut umströmen, statt manger Recitative, leere Tiraden deklamiren, und mit den wenigen noch beschränkten Tonen ihres Mittelsopranes, dass sie auch an kraftvoller Höhe und Tiefe gebricht, sich in ein fremdes Gebiet, wo nur feuriges Spiel, kühne Züge, scharfe Bezeichnung wirkend sind, wagen; mit einem Worte, nur mit wenigen Abänderungen, aber mit Gewissens- oder umsichtsloser Beybehaltung von schwierigen, sehr in die Höhe gehenden Stellen, bey welchen die im Einklang mitspielenden Instrumente, nur zu sehr die Schwäche der zurückbleibenden Stimme auffallend verriethen, das hervorbringen, was Madame Cannabich in der Kraft ihrer Jahre und der Stärke ihrer Erfahrung selbst nur mit Anstrengung auszuführen vermochte. — Die deutsche Oper wiederholte bis Ende des Monats noch das *Rothkäppchen*, die *Müllerin*, *Johann von Paris*, *Romeo und Julie*, und die *Brüder als Nebenbuhler*.

Den 15. October eröffnete auch die italienische Operngesellschaft wieder ihre Bühne, und zwar mit einem Unfalle. Sign. Bonsalini erkrankte auf ihrer Reise nach München, die Zeit der angekündeten ersten Vorstellung war nahe, keine Auswahl mehr möglich. Man musste sich bequemen zu dem, was sich eben vorfand. Die Sängerinnen entsprachen bey ihrem ersten Auftreten den Erwartungen des Publikums, dessen Geschmack für Gesang seit letzterer Zeit so sehr gerichtet worden, nur wenig. Rücksichten, Gesetze und Regel hätten diese durch Krankheit herbeygeführte Auswahl entschuldiget, schon glaubte man für dieses Theaterjahr seine Wünsche herabstecken zu müssen. Und wie oft gewöhnt sich nicht auch ein Publikum an das rauhe Organ seines Schauspielers, an die nicht vortheilhaften Züge seines Aeussern, findet endlich Wohlgefallen und vertheidigt ihn gegen den Fremden, dem ein anderes Ideal vorschwebt. Weit entfernt, uns in das Individuelle, da ausgenommen, wo es unserer Kunstanschauung zum Belege dienen muss, zu verlieren, noch weniger darauf bedacht, den Haushalt einer Kunstverwaltung zu berühren, können wir doch nicht umhin, auf die No. 252 unserer politischen Zeitung, wie sie auch der Berlinische Gesellschafter aufführet, und einer ohne alle Nebenbemerkung hinzuweisen. Wie man da mit Wenigem Viel leistet, immer die Kunstfreunde in Wärme zu erhalten suchet, wie die Kunst selbst herabsinken lässt, ist in jenem Artikel klar angegeben. Ehe man es nur vermuthen konnte, war Signora Festa, hochgepriesen in Italien, gerühmt in Frankreich und auch den Lesern dieses Blattes aus mehreren von dort hergekommenen Berichten bekannt — das höhnische Urtheil eines hiesigen Correspondenten der eleganten Zeitung, welcher absprach, als noch die Künstlerin unsern Boden betreten, verdient keine Antwort — bey uns, und schon am 15ten November trat sie in der ganz neu einstudirten Oper: *Clotilde* auf. Sie und Hr. Zamboni, der durch sein feines Spiel, und einen ächte *vis comica* selbst das, was sonst nur dem

Gemeinen huldigte, an sich nicht, sind nun die Protagonisten der diessjährigen Oper. Beide, besonders aber Erstere, werden uns Gelegenheit geben in ihre Verdienste einzugehen, und, wenn wir nur erst durch öfteren Anschauen unser eigenes Urtheil gestärkt haben, aus ihren Kunstdarstellungen Grundsätze des ächten dramatischen Gesanges, mit dem dabey möglichen Theaterspiel zu entwikkeln. Man gab auf dieser Bühne neu *La Colpa emendata dal valore* von Paccini, und *Clotilde* von Coccia, mit etwas schwacher Composition, da sie ganz nachahmend ist. Wiederholt aus vorigen Jahrgängen wurden *Marc-Antonio*, zweymal, *Il Barbiere di Siviglia*, *L'Italiana in Algeri*, in welchen Sigra Schiasetti, die Herren Rubini, Vecchi, Sachini, Zucholi, mit schon benanntem Herrn Zamboni, zur vollen Zufriedenheit der Kunstfreunde bey immer vollem Hause auftraten.

Winterconcerte der musikalischen Academie

Sie wurden eröffnet den 20sten November. Ehe wir ihrer weiter erwähnen, wollen wir aber ein vorher von Madame Feron am 18ten October gegebenen Concert Nachricht geben. Sie ist ganz Bravoursängerin. Oft haben gewisse Correspondenten in diesen Blättern mit scheelen Blicken auf diese Gesangesart hingesehen. Doch ist sie sehr alt, und der Horazische Tigellin, der *modo summa voce, modo hac resonat, quae chordis quatuor ima*, und jener griechische von Plutarch erwähnte Sänger, der die Nachtigall nachahmte, und welchem der zu dieser Kunstanstrengung geladene Agesilaus entwortete, dass er dieser Waldsängerin selbst zuhören wolle, waren wohl nichts anders, als Bravoursänger in ihrer Art. Nur ausgezeichnete seltene Naturgaben können hier in Anspruch gesetzt werden; alles schon gehörte und bekannte, wäre es auch an sich noch so gut, fällt dabey weg. Madame Feron ging mit allen ihren Rouladen und Volaten aufwärts, keine war in Gegenbewegung. Sie hat also der natürlichen Anlage ihrer Kehle durch Kunstübung nicht nachgeholfen. Das Hin- und Herwischen — wir finden keinen passendern Ausdruck, der diese Sache bezeichnet — durch die halben Töne dünkte uns an ihr, so wie an unsern Sängerinnen, welche diese Künsteley lange vor ihr gaben, kleinlich, und öfter wiederholt — lächerlich; wurde aber doch von vielen herzlich beklatscht. Die Virtuosin entfaltete den Umfang ihrer Stimme vom eingestrichenen d bis dreygestrichen d, e, fis; doch waren letztere Töne nur wie Nadelstiche, die kaum berührt, schon wieder erloschen, öfter ganz misslangen und nicht ansprachen, nicht zu vergleichen mit den hohen sonoren Silberklängen der verblichenen Madame Harlas. Die Compositionen des Herrn Paccitto, von welchem allein Mad. Feron sang, waren von ermüdender, einschläfrender Einförmigkeit, mit Ausnahme jedoch des bekannten Tyrolerliedes:

in D dur übertragen, sehr gut instrumentirt, und mit passenden natürlichen Variationen, worunter sogar ein Minore vorkam, und mit verständlichen italienischen Worten vorgetragen. Wie müsste sich der Erfinder dieses Kuhreigens, wahrscheinlich ein Gemsenjäger, der zwischen Klüften oder auf schwindlichen Felsenspitzen, an seine Geliebte denkend, sich seine Zeit mit Singen verkürzte, wundern, wüsste er, dass sein wildes Naturgeschrey von reisenden Künstlerinnen und kunstliebenden Damen im Concertsaal und am Pianoforte gesungen und gejolt werde. Nach Versicherung eines hiesigen öffentlichen Blattes, war die Sängerin an jenem Abende von einer bedeutenden Unpässlichkeit befallen, welche eine volle Kraftäusserung ihrer Stimme hemmte. Man zählte auf ein zweytes Concert, welches aber unterblieb. Auch die Erwähnung dieses erstern würde unterblieben seyn, müssten wir dabey nicht einen andern trefflichen hochgebildeten Künstler, der zu den Ersten gehört, oder in seinem Fache es ist, in unsern Kunstbericht einschliessen, und eben deswegen, weil er das ist, wofür wir ihn angeben, einige kritische Seitenblicke uns erlauben. Würde Hr. Bärmann, — denn von ihm ist die Rede — ein gewisses Pianissimo, ein rasches Herfahren von dem tiefsten bis zum höchsten Tone seines Instrumentes, womit er die Empfindung des Zuhörers gewaltsam abbricht, Künstlern vom zweyten Range überlassen, oder diese Kraftäusserung, die manchmal beynahe an das Uebertriebene gränzet, nur selten und mit räsonnirendem Vorbedacht anbringen, es würde ein, wenn gleich nur geringer Makel, der seinem Kunstgemälde noch anklebt, getilgt seyn. Das Gefallen bey dem grossen Haufen hat er nicht mehr zu beachten. Man musste Jenen bedauern, dem er nicht gefiele. Das Concertino in F minor, an jenem Abend von ihm

vorgetragen, mehr eine musikalische Phantasie, in welcher recitativische mit cantablen Stellen wechselten, mitunter auch eine Ballade vorkam, und wenn das öftere Uebergehen von der harten in die weiche Tonart, eine sonst melancholische Stimmung hervorbrachte, hat uns bewegt, und es würde uns auch gerührt, uns an die Seele gegangen seyn, wenn nicht ein gewisses, manchmal auch hervorstechendes wildes, ein dem nordischen Klima zu verwendetes Stürmen unser Gemüth getrübet, und unsere Empfindung abgeleitet hätte. Zwar ist er seit kurzem seinem Ziele ganz nahe gerückt; eine einzelne charakteristische Darstellung irgend einer des musikalischen Ausdruckes empfänglichen Empfindung, mit allen ihren Nuancen und in ihrem Helldunkel, ein Tongemälde dieser effektvollen Art von ihm dargestellt, musste jedoch weit tiefer gehen, ungleich stärker uns ergreifen. Und diese darf er nur wollen, darf nur einem Modegeschmack weniger folgen, und dem gemeinen Dilettanten zu weniger recht machen, sich nicht während seines Spieles durch bacchantisches Paukengelärm und durch das Rasseln seiner Begleiter so oft zur Unzeit unterbrechen lassen, so hat er jenes hohe Majestätische, jenes erhabene Einfache, jene stille Grösse, welche das Ziel und der Pol jeder musikalischen, oder echt musikalischen Kunst ist, erreicht. Wir haben unsere Meynung über ihn ausgesprochen, unsere Kritik an ihm versucht, Lobsprüche und Beräucherungen halten wir bey künftigen Concertberichten für jene zurück, welche sich über eine gewisse Mittelmässigkeit nicht erheben haben, oder sich nicht erheben können, und eben deswegen des schriftstellerischen Beyfalls nicht leicht entbehren können.

Bemerkungen.

Je tiefer die Anregung, desto früher die Sättigung, desto schneller tritt die Uebermüdung ein. Deswegen lieben die tiefsten und gefühlreichsten Menschen am wenigsten einen lange dauernden Kunstgenuss, und klagen am ehesten, dass man sie überfülle, denn sie geben, während sie geniessen, viel aus ihrem Eigenen dazu.

Ich kannte einen Musikfreund, der bei einem neuen sein Gemüth ansprechenden Tonstücke auf das erste und zweyte mal nie über den zehnten Takt hinein kam; er war entzückt, wiederholte aber den Anfang immer und immer. „Ich kann und darf nicht weiter," rief er dann, „ich muss es sparen, und heilig halten." Sein reges Gefühl war für diesmal aufgezehrt, wenigstens dessen oberster farbigster Schaum.

Ein rechter Alltags- Opern- und Concertläufer ist aber blosser Consument, und hat starke Nerven. Die Glut der Musik verbrennt ihn nicht, ihre Süsse widersteht ihm nicht. Er kann glühende Kohlen verschlucken, und Honigtöpfe austrinken, ohne Schaden zu nehmen.

Er ist reine unversehrliche Oberfläche, und fühlt blos die Fibern seiner Netzhaut angenehm gekitzelt. Und so hält er sich auch wieder an die Oberfläche der Kunsterscheinungen, an das, was — lobens- oder tadelnswerth — recht hervortritt, was zu klatschen oder zu zischen gibt, und ist so, statt einer lebendigen Geschichte der Anstalt, ein Vademekum und eine skandalöse Chronik der einzelnen Darstellungen.

Kurze Anzeige.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle par M. Sprieg. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Dieses Tonstück, obgleich bey einzelnen Stellen concertant gesetzt, ist doch nur — was der Fall bey so vielen Werken dieser Art ist, — zunächst für die erste Violine berechnet. Diese so brillant, als möglich, herauszustellen, war das vorzügliche Bestreben des Hrn. Verfassers. Dazu dienen die vielen Figuren und Formen, welche auch, im Durchschnitte, mit vieler Wirkung eingeführet werden können, was übrigens einen (ziemlich festen Violinisten voraussetzt. Auch die in drey Stücken herrschende Haupttonart A dur, so wie das E dur im Adagio $\frac{3}{4}$, ist diesem Zwecke günstig. —

Was man in Hinsicht der äussern Darstellungsformen bemerkt, das findet sich auch in Rücksicht der geistigen Anregung. Diese erblickt man überall im bedeutenden Maasse: kräftige Stellen wechseln mit zarten ab, die Melodie regt oft die sanftesten Saiten des Herzens auf eine interessante Weise, erhebt sich dann wieder im bedeutenden

Aufschwunge, auch finden sich viele reiche Modulationen; nur fehlt es dem H. Verf. im Ganzen, besonders aber im ersten Allegro, an klarer Anschauung seiner begeisternden Erfüllung, und an der bey einem jeden Kunstwerke nöthigen Haltung. — Wenn auch Rec. die zu häufigen Tonausweichungen, die so raschen Uebergänge u. s. w. dem Uebermaasse des andrängenden Gefühles zuschreibt, wenn er auch in dem bemerkbaren Streben nach brillantem Effekt Neuheit in den harmonischen Folgen, recht gerne die Richtung nach einem tieferen Ziele erkennt, so kann diess Alles den Künstler von dem nothwendigen Festhalten eines, dem Ganzen zu Grunde liegenden, Anschauung nicht freysprechen. Denn in diesem warmen Drange der Gefühle und Anschauungen das hohe Selbstbewusstseyn behaupten, von einem Lichtpunkte die einzelnen Strahlen schiessen und sie, im beständigen Wechsel, zu dieser Mitte wieder, zum neuen Anströmen zurückkehren lassen — das ist es eben, was den Künstler charakterisirt, was ihm seinen Höhepunkt anweiset — Doch ist im Adagio schon mehr Haltung, so wie auch im Menuett. Nur fehlt dem Trio — obgleich sich dem innigen Charakter des Menuetts die frohe Empfindung recht gut anschliesst, — die nöthige Harmonie zum Ganzen. Es sinkt, im Verhältnisse zu jenem, mehr zum Gewöhnlichen herab. Das letzte Stück, Scherzando im $\frac{2}{4}$, hat einen kräftigen Charakter, und giebt doch dabey Gelegenheit zu einer brillanten Ausführung. Die Begleitungsstimmen sind, bis auf einige Stellen im Violoncell, welche sich aber auch ohne besondere Schwierigkeit geben lassen, sehr leicht ausführbar. Einige Stichfehler, z. B. im zweyten Theile des Menuetts beym vorletzten Takte in der ersten Stimme dreygestrichen e, d statt dreygestrichen c, cis, können leicht selbst verbessert werden.

---

6. *Variations sur un thême original avec Rondeau p. le Pianof. par Fr. Beutler.* Oeuv. 5. Manie, chez Falter et Fils.

Das Thema besteht in einem heitern Andante von 16 Takten, $\frac{2}{4}$, a dur. In den Variationen herrscht Mannichfaltigkeit der Figuren, übrigens keine hervorstechende Originalität. Sie verlangen Sicherheit und eine wohlgeübte Hand, sind deshalb aber nicht eben unter das Schwerste in dieser Gattung zu zählen. Die Nummern: 2, 3 und 5 sind am besten gerathen; No. 6 in amoll, worin die Modulation im 7ten Takte dem gebildeten Ohre nicht schmeichelt — (warum ging der Verf. früher nicht lieber nach C dur und dann zur Dominante, wodurch zugleich mehr Mannigfaltigkeit entstanden wäre?) ist etwas kalt und nicht genug zusammenhängend in ihren einzelnen Sätzen; das angehängte tanzartige Rondo aber von zu geringem Gehalt und daher zu lang und unbefriedigend. Die Schreibart ist im Allgemeinen nicht fliessend genug, und könnte hie und da, besonders in der 4ten und 6ten Var. reiner seyn, wie denn auch zuweilen die Noten zu sehr gehäuft sind, welche das Spiel freylich erschweren, das harmonische Gebäude für den Nichtkenner vielleicht ansehnlicher machen, den bessern Geschmack aber nicht befriedigen werden. Im 2ten Takte der letzten Zeile in No. 3. hätte der Verfasser dis statt es schreiben sollen, wovon der Grund vor Augen liegt. H. B. weiss übrigens das Instrument zu behandeln, ist keineswegs ohne Talent und wird dasselbe künftig bey fortgesetztem Studium hoffentlich immer mehr zu seinem Vortheil zu benutzen wissen.

---

1. *Serenade für Flöte und Guitarre von Joseph Kuffner.* 54stes Werk. (Pr. 1 Guld. 20 Kr.)

2. *Serenade pour Guitarre et Flute ou Violon, von demselben.* 55stes Werk (Pr. 2 Guld.)

3. *Potpourri pour Guitarre et Flute ou Violon, von demselben.* 56stes Werk (Pr. 1 Guld. 20 Kr.) sämmtlich bey J. André in Offenbach.

Der fruchtbare Verf., der sich schon durch seine vielen Harmoniestücke, durch seine Quartetts u. s. w., die wegen ihres fliessenden Gesangs, klaren Harmonieen, so wie auch wegen ihrer fasslichen rhythmischen Anordnung und leichten Ausführbarkeit ein zahlreiches Publikum gefunden, viel Verdienste erworben hat, liefert hier einige Werkchen in einer andern Gattung, die wahrscheinlich bey denjenigen Liebhabern, für welche sie gehören, die nemlich ebenfalls nur leicht auszuführende, aber dennoch nicht gemeine, angenehme Stücke suchen, sich einer gleichen günstigen Aufnahme zu erfreuen haben werden, wie jene. Herr K. ist hierin der Bahn des noch

fruchtbarern da Call gefolgt, welcher, bey offenbar beschränkten harmonischen Kenntnissen, aber mit der Gabe viele gefällige Melodieen zu erfinden, über 100 Werke ans Licht stellte. Diese oben genannten Werkchen können als eine, etwas veredelte Fortsetzung der da Call'schen Serenaden für diese Instrumente angesehen werden, da sie im Ganzen den nemlichen Zuschnitt haben; die Flöte oder Violine führt in der Regel den Gesang, die Guitarre begleitet; beyde sind ziemlich leicht, und letztere erhebt sich nur selten in die zweyte oder dritte Position, doch kommt sie bisweilen selbst zur Sprache und hat kurze Melodieen vorzutragen.

Bey der Serenade No. 1. ist die Flötenpartie bloss für dies Instrument berechnet und daher auch dafür am dankbarsten. Sie ist dem bekannten Flötenspieler Dulon zugeeignet und besteht aus einer Romanze, 5 Variationen über ein gefälliges Thema, und aus einem kurzen Rondo.

No. 2. ist grösser angelegt, sie besteht aus einem Andante zur Einleitung, einem Allegro nach der gewöhnlichen längern Sonatenform, aus Andante, Menuett und langem Rondo. In Verbindung mit andern Tonstücken würde dieses unstreitig zu gedehnt erscheinen, als Unterhaltung aber, für 2 Personen, besonders in langen Winterabenden wird es seinen Zweck, als Serenade, dennoch erfüllen.

Das Potpourri No. 5. ist aus beliebten Blumen von der Schweizerfamilie und vom Vetter Jacob (aus Sohn) gemacht, die mit den eigenen des Vfs., Variationen, Uebergängen und dergleichen, auf die gewöhnliche Weise gut verbunden sind. Das Werkchen wird daher ebenfalls seine Freunde finden.

Concerto pour le Pianoforte sans Accompagnement, comp. par Conradin Kreutser. Oeuvr. 42. Premier Conc. Leipzig, chez Peters. (Preis, 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. Conrad Kreutzer (sonst königl. würtemberg. jetzt fürstl. Fürstenberg. Kapellmeister) hat sich neuerlich durch seine Frühlings- und Wander-Lieder ein grosses Publikum gewonnen: dies Concert, das er auf seinen Reisen öfters, und stets mit vielem Beyfall vorgetragen, wird den Theil dieses Publikums desselben, der so etwas brauchen kann, gewiss gleichfalls befriedigen. Es ist durchaus interessant und nicht ohne Eigenthümlichkeit erfunden; heiter, aber keineswegs flüchtig; leichtfasslich, aber keineswegs oberflächlich, und für den Spieler brillant, aber keineswegs so schwer, als sonst bey weitem die meisten der neuesten Klavierconcerte. Dass es hier ohne Accompagnement gegeben wird, ist ein wenig wunderlich, zumal da es sehr gut, und auch ziemlich reich instrumentirt ist. Die Orchesterparthie in den Ritornellen ist zwar im Auszuge überall beygefügt: aber sie ist ja auch an mehrern Solostellen obligat; und wer wollte denn auch nicht ein so gutes Werk lieber vollständig, wie es entstanden und ausgebildet worden ist, vortragen? doch vielleicht kann man die Orchesterstimmen auch besonders bekommen: dann möge dies der Verleger bekannt machen. — Das Concert bestehet übrigens aus einem Allegro, das sein Beywort, brillante, mit Recht führt (B dur), einem nicht zu kurz abgefertigten Adagio, das sehr angenehmen Eindruck macht (Es dur), und einem frischen Finale, (B dur) das mit Frischheit und Heiterkeit schliesst. — Es giebt jetzt so viele Liebhaber und Liebhaberinnen, die Klavier-Concerte spielen, und, sind sie auch noch so fertig und geschickt, doch meistens die Werke von Beethoven, Ries, und ähnliche, verstümpern, weil sich ihr Sinn und innerer Zusammenhang nicht leicht fassen lässt, am wenigsten aus der Klavierstimme, und weil diese Werke ihnen auch zu schwer sind, als dass sie nicht alle Aufmerksamkeit fast ausschliesslich aufs Herausbringen der Noten richten müssten: für diese ist nun solche Musik, dem Charakter, der Schreibart und dem Grade der Schwierigkeit nach, am allerbesten geeignet, und solchen empfiehlt daher auch dies brave Stück der Ref. am meisten.

(Hierbey das Inhaltsverzeichniss dieses Jahrgangs der allgem. musik. Zeitung und das Titelblatt mit Albrechtsberger's Portrait.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.



